This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

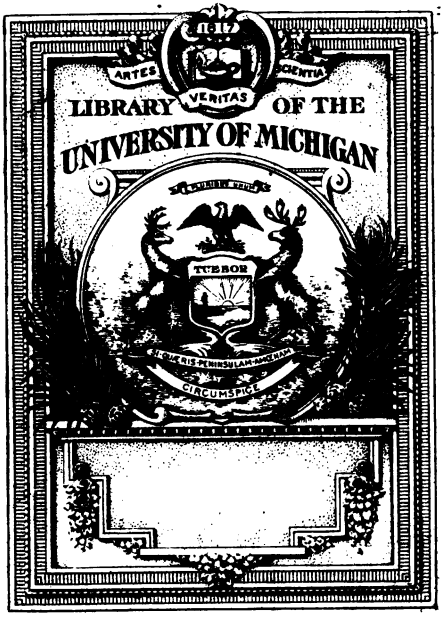
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.



THE GIFT OF

Prof. Moritz Levi

Moritz Levi.

842
B217f

Dr. Max Banner,
Oberlehrer am Goethe-Gymnasium zu Frankfurt a. M.

Das
französische Theater der Gegenwart.

Leipzig 1898.
Rengersche Buchhandlung
Gebhardt und Wilisch.

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Übersetzung, vorbehalten.

Druck von Oskar Brandstetter in Leipzig

Das

französische Theater der Gegenwart.

Fünf Vorträge,

gehalten

im

Freien Deutschen Hochstift.

Replace
gl.
Prof. Marity Levi
7-8-42

7-9-42 MFP

Vorwort.

Dieses Werkchen ist die Frucht eines sechsmonatigen Aufenthaltes in Paris, den mir die vorgesetzten Behörden für das Wintersemester 1895/96 in dankenswertester Weise bewilligt haben.

Die Anregung, meine an Ort und Stelle gemachten Beobachtungen einem größeren Publikum mitzuteilen, trat an mich heran, als im April 1897 der akademische Gesamtausschuß des Freien Deutschen Hochstifts hierselbst mich durch seinen Vorsitzenden, Herrn Professor Veit Valentin, zur Abhaltung eines der für den Winter angesetzten Lehrgänge auffordern ließ. Es lag mir als Neuphilologen nahe, in Rücksicht darauf, daß zwei Jahre vorher der französische Roman den Gegenstand eines Lehrgangs gebildet hatte, nunmehr die andere der beiden üppigst blühenden Litteraturgattungen Frankreichs vorzuführen. Doch lockte es mich wenig, etwa nacheinander die dramatischen Erzeugnisse der letzten Jahre, die vielfach demselben, uns überdies ziemlich unvertrauten Milieu entlehnt sind, im einzelnen zu be-

sprechen; lohnend dagegen erschien es mir, die wirklich bedeutenden Erscheinungen darzulegen und zwar thunlichst in ihrer Beziehung zu einander und zu den früheren Schöpfungen auf demselben Gebiete. Zu diesem so ungleich größeren und wertvolleren Litteraturausschnitt kam ich ohne Zwang, wenn ich mir zum Ziele setzte, das Schauspielrepertoire überhaupt zu betrachten, wie es dem heutigen Frankreich zur Verfügung steht, das heißt: alles, was darin lebendig und lebenskräftig ist, in meine Darlegung hineinzuziehen. Daraus ergab sich dann von selbst die weitere Aufgabe, die Ursachen der Fortdauer eines dramatischen Erzeugnisses und der Fortpflanzung einer dramatischen Gattung zu untersuchen, was für die Tragödie namentlich im zweiten, für die Komödie im dritten der fünf Vorträge geschehen ist.

So habe ich geglaubt, das Werkchen aus der bloß ephemeren Wertung, wie sie Betrachtungen über die zeitgenössische Litteratur von mancher Seite entgegengebracht wird, zu höherer und dauernderer Bedeutung herauszuheben und ihm neben der theaterfreundlichen Laienwelt auch die Studierenden und Lehrer der französischen Sprache und Litteratur als Leser zu gewinnen.

Frankfurt a. M., im Oktober 1898.

V. V.

Inhalt.

		Seite
1.	Bühne, Schauspielkunst und Theaterlitteratur . . .	1
2.	Tragödie und Drama	46
3.	Das Lustspiel	85
4.	Die großen Schauspieldichter der neueren Zeit . . .	118
5.	Die jungdramatische Schule	161

1.

Bühne, Schauſpielkunſt und Theaterlitteratur.

Wer einmal bei politiſch ungetrübtem Horizont einen dramatiſchen Winterfeldzug in der franzöſiſchen Hauptſtadt zu beobachten Gelegenheit hat, der muß erſtaunt ſein über die Bedeutung, die das Theater im öffentlichen Leben beanſprucht. Treitſchke ſpricht es einmal warnend aus: „Man ſchließe nicht von Paris auf Frankreich, und nicht von der Pariſer Boulevardpreſſe auf Paris!“ Für das Theater darf man dieſe Warnung nicht beachten. Das franzöſiſche Theater iſt ſo, wie es Paris uns zeigt, und das Pariſer Theaterleben findet in der hauptſtädtiſchen Preſſe ein lautes, weithin vernehmbares Echo. Es kennt eben auch jedes Volk inſtinktiv ſeine ſtarke Seite. Und wenn das Plus oder Minus in der Wiſſenſchaft naturgemäß weniger hervortritt, ſo verleugnet es ſich in der Kunſt mit nichten. Wie Deutſchland ſich bewußt iſt, in der Muſik den Nachbarvölkern Nahrung und Anregung zu geben, und ſich bemüht, jedes neue Erzeugnis ſchnell an die

Öffentlichkeit und damit auf den Weltmarkt zu bringen, so Frankreich im Roman und im Drama. Die Tagespresse ist der naturgemäße Weg zu eindringlicher Kundgebung, zur Kundgebung auch, die nicht an den Landesgrenzen Halt macht. Und das Ausland lauscht begierig auf jedes Gerücht von einem neuen dramatischen Erzeugnis unsrer westlichen Nachbarn. Ob mit Recht, ob mit Unrecht? Vielleicht werden die folgenden Betrachtungen im stande sein, ein klein wenig zur Entscheidung dieser Frage beizutragen.

Weil sich nun auch im französischen Theaterwesen alles von Bedeutung in der einen Hauptstadt konzentriert, darum ist die Beobachtung desselben in seinem ganzen Umfange außerordentlich erleichtert gegenüber etwa einer ähnlichen Untersuchung in deutschen Landen. Schon eine aus der Provinz stammende wissenschaftliche Entdeckung oder Erfindung nennt man in Frankreich mit einer gewissen Geringschätzung; ein livre de province citiert man verächtlich; aber ein drame de province kennt man nicht. Ein französisches Theaterstück gehört unbedingt vor das Forum der Pariser; nur wenn es da besteht, hat es Bestand. Und wem erst die innige Beziehung zwischen dem Leben und Treiben in Paris und dem französischen Theater aufgegangen ist, der wird es ganz selbstverständlich finden, daß der französische Dramatiker seine Hauptstadt in all ihren Lebensäußerungen gründlich studiert, ehe er an eignes Schaffen denkt.

Das fremde Schaffen aber zu beobachten, dazu ist ihm reichlich Gelegenheit gegeben. Dem Nicht-Eingeweihten zwar, der von den dreihundert und mehr Vorstellungen ein und desselben Stückes an den verschiedenen Pariser Theatern hört, erscheint es fast unmöglich, innerhalb einer Saison etwas wirklich Nennenswertes zu Gehör zu bekommen. Und doch ist kein Ort in der Welt besser dazu geschaffen als Paris.

Zunächst ja geben etliche Pariser Theater neben ihrem Saisonstück täglich ein zweites Schauspiel, die Comédie bekanntlich sogar ein drittes. Und diese kleineren, vor oder nach dem standard play gespielten Stücke wechseln in der Regel allwöchentlich, wenn nicht noch häufiger. Es ist ferner gar nichts Ungewöhnliches, daß doch mitten in der Saison ein neues Drama das alte, vielleicht schon zwei oder drei Jahre hindurch gespielte ablöst, und da kommt es denn nicht selten vor, daß die bereits seit Wochen festgelegte Première plötzlich verschoben und immer wieder verschoben werden muß. Zu einem Wechsel des alten Dramas aber hat sich der Theaterleiter überhaupt nur entschlossen, weil trotz des sich ständig erneuernden Publikums das Stück ihm doch endlich als abgespielt erscheinen mußte. Und so giebt er denn in der Zwischenzeit ältere, besonders zugkräftige Stücke, bei denen er auch jetzt noch auf sein Publikum rechnen kann. Aus den Affichen an den Anschlagssäulen erkennt dann der Fremde mit Vergnügen, daß ihm dieses und jenes Glanzstück einer

früheren Periode zugänglich gemacht wird, wogegen der Pariser freilich mit Bedauern das fortwährende weitere Hinausschieben der längst erwarteten Neuheit vermerkt, bis dann endlich eines Tages die irrévocablement première représentation, die unwiderruflich erste Vorstellung des Zukunftsdramas proklamiert wird. Weiter aber geben Gedenktage, Nationalfeste und andre außerordentliche Gelegenheiten Veranlassung zum Einschieben eines direkt auf den Tag bezüglichen neuen oder auch einer früheren Ära angehörigen Stückes. Solch besondre Gelegenheit bieten insbesondre die Geburtstage der großen Dramatiker, und wie jeglicher Anlaß, so wird auch dieser gern zum Ausgangspunkt dramatischer Neuschöpfungen genommen, die dann an jenem Gedenktage neben den Meisterwerken des Dichters selbst figurieren. Sie nennen sich A propos (Gelegenheitsdichtung), beanspruchen naturgemäß nur einen kurzen Raum für sich und stehen in direkter Beziehung zum Leben und Wirken des Gefeierten. So bringt etwa die Comédie française zu Racines „Anniversaire“ seine Phèdre und die Plaideurs zur Darstellung. Zwischen beiden aber spricht eine Tragödin aus dem Theater-Ensemble vor der auf der Bühne errichteten, lorbeerbekränzten Statue des Dichters ein „A propos“ zu dem soeben über die Bretter gegangenen Trauerspiel. Sie stellt die griechische Königin selbst dar, die, mit göttlicher Sehergabe ausgestattet, die mannigfaltigen Gestaltungen überblickt, die ihr Schick-

sal im Laufe der Jahrhunderte seit Euripides durch die tragischen Dichter der verschiedenen Nationen erfahren hat, und sie erkennt unter allen „Racine" den Preis zu. Im Odéon wird an dem gleichen Abend, dem gleichen Zwecke dienend, das einaktige Gelegenheitsstück: Une répétition d'Andromaque, in dem Louis XIV., Mme de Maintenon und Racine selbst auftreten, vorgeführt. Und entsprechend gestaltet sich die Geburtstagsfeier der andren klassischen Dichter.

Zu den Abendvorstellungen gesellen sich dann übrigens auf mehreren Bühnen für den Sonntag und Donnerstag, den zweiten schulfreien Tag in der Woche, sogenannte Matinées, in denen zwischen 1 und 4 Uhr nachmittags vorzugsweise auf die Jugend berechnete Stücke gespielt werden. Außer dem streng klassischen Repertoire aus der Zeit des vierzehnten Ludwig kommen da namentlich einige Komödien des 17. und 18. Jahrhunderts in Frage, allen voran Regnards „Joueur" und „Légataire universel", mehrere Stücke Marivaux' und Pirons „Métromanie." Zur selben Zeit finden gemeinhin auch die Wohlthätigkeitsvorstellungen, insbesondre die für ein bedürftiges Bühnenmitglied statt. Solch edlem Zwecke stellen dann die Intendanten ihre Häuser, Kollegen und Kolleginnen ebenso bereitwillig ihre Kräfte zur Verfügung. Und so kann man denn wohl einmal im Théâtre de la Gaieté oder in den Räumen des Gymnase die besten Schauspieler des Théâtre-Français, die der Renaissance und die des Vaude-

ville an einem einzigen Nachmittag in ihren Glanzrollen belauschen, wobei man dann freilich selten etwas Ganzes, zumeist einzelne Akte oder Szenen, oft auch nur mehrere Dialoge oder gar Monologe zu hören bekommt.

Zwischen die Nachmittags- und Abendvorstellungen endlich schieben sich die Vorführungen der Bodinière in der Zeit von $4^1/_2$ bis 6 oder 7 Uhr abends. Die Bodinière, auch Théâtre d'Application genannt, ist ein von Fremden wenig beachtetes, aber nicht genug zu beachtendes Institut der französischen Hauptstadt. Ein Saal sehr intimen Charakters, für höchstens fünfhundert Personen berechnet, mit einer Tribüne für noch nicht hundert, ist der Zuschauerraum das Rendezvous der litterarischen Feinschmecker. Verständnisvoll winkt man sich in diesem kleinen Kreise von hüben und drüben zu, durch ein kaum merkliches Augenzwinkern tauscht man von der rechten nach der linken Seite hin seine Gefühle aus über die Darbietungen auf der Miniaturbühne. Dort werden uns in der Stunde von 3 bis 4 Uhr nachmittags auf solchem Wege nur selten vermittelte Genüsse aus dem Gebiete der Lyrik, der Ballade, der Fabel, ja selbst der Kanzelberedsamkeit entgegengebracht. Es wird da vor uns eine Art Zwischending von Konzertsaal und Schaubühne geschaffen, von der herab uns heut die Chansons de nos ancêtres zu Gehör gebracht werden, morgen die Chants rustiques, acht Tage später die Chansons d'hier

und d'autrefois, wieder ein andermal die Lieder des Quartier latin, zwiſchendurch eine Blütenleſe des vor zwei Jahren verſtorbenen Lyrikers Verlaine oder die Lieder Bérangers oder die Fabeln Lafontaines, oder auch wohl einmal Proben aus guten Balladendichtern und zu geeigneter Zeit ſogar die Sermons de Carême des großen Boſſuet, des Beichtvaters Ludwigs XIV. Und all dieſe dem Drama fern liegenden Erzeugniſſe der Litteratur finden doch durch die berufenſten Vertreter der Schauſpielkunſt ihre Interpretation. In ebendemſelben Hauſe aber führt man uns eine Stunde ſpäter noch wenig bekannte oder halb vergeſſene und mit Unrecht vernachläſſigte Schöpfungen dramatiſcher Autoren vor. Bald iſt es da eines von Muſſets Proverbes, bald die Erſtlingsarbeit eines älteren Dichters, bald auch ganz junge Erzeugniſſe, wie Jules Renards: Plaisir de rompre oder Michel Provins': École des flirts, oder Henri Gerbaults: Un drôle de pistolet, bald auch ein Produkt von noch geringerem Klange, durchweg aber Stücke, zu deren Beſetzung, der kleinen Bühne entſprechend, nur zwei oder drei Perſonen erforderlich ſind. Und hier wie in den früher erwähnten Gattungen leiht eine Jeanne Granier, der Star des Renaiſſancetheaters, leihen Coquelin cadet und Mounet-Sully von der Comédie française ihre Hilfe. Und wie der Pariſer Salon in ſeiner modernen Entwicklung noch immer inſofern wenigſtens ſeine Stelle in dem geiſtigen Leben Frankreichs beanſpruchen darf,

als er strebsamen, begabten Anfängern jedweden künstlerischen Genres die Wege zur Öffentlichkeit ebnet, so das Théâtre d'Application wegen seiner besonderen Verdienste um Drama und Rezitationskunst.

Die Bodinière ist aber zugleich auch die Übungsschule der Conferenciers. Hier hören wir die Ausführungen Paul Rognons über den in jüngster Zeit so viel genannten Verfasser der „Trois filles de M. Dupont," über Brieux et son théâtre, hier lauschen wir dem Vortrag Francisque Sarceys über Coppées Entwicklungsgang zum Zwecke verständnisvollerer Aufnahme der nachfolgenden Vorlesung mehrerer Coppéescher Dichtungen, hier der Darlegung, die uns Jules Lemaître über die Schauspiele Renards giebt, jenes Renard, von dem wir hinterher das oben genannte Lustspiel Plaisir de rompre sehen sollen, hier auch den warnenden Worten René Doumics über Le péril actuel dans la littérature und so noch manchem andren, der das Talent besitzt, innerhalb eines Zeitraumes von zwanzig bis dreißig Minuten eine leicht verständliche, unterhaltende und dabei vollständig orientierende Übersicht über irgend ein litterarisches Sujet zu geben. Es ist das ja ein in Frankreich zu allen Zeiten gepflegtes Genre, es ist die Kunst der Causerie, die da mit einem Mal aus den Zirkeln des Salons auf die Bühne gebracht ist und so, schon fast im Absterben begriffen, einer neuen Blüte entgegensieht.

Von den ihr eingeräumten größeren Bühnen aber

iſt namentlich das Odéon, die Rivalin der Comédie française auf dem Südufer der Seine im lateiniſchen Viertel, zu nennen. Es wird gerade das Odéon als ein Bildungsinſtitut erſten Ranges für den Pariſer Studenten angeſehen neben all den andren, wie ſie in ſo großer Menge die franzöſiſche Hauptſtadt allein unter den Städten Frankreichs bietet. Nicht nur, daß an den Abenden hier die klaſſiſchen Schöpfungen alter und neuer Zeit für geringeren Preis als auf der erſten Landesbühne und doch auch in recht guter Wiedergabe genoſſen werden können, ſo tragen die Nachmittagsvorſtellungen, die hier ganz beſonders gepflegt werden, einen weit bildenderen Charakter als anderwärts. Jeden Winter wird da in vierzehntägigen Zwiſchenräumen eine Reihe derſelben Periode angehöriger Dramen zumeiſt nach ihrer chronologiſchen Folge aufgeführt, und in den darauffolgenden Wintern ſchließen ſich die Stücke wiederum zeitlich jenen der vorangegangenen Saiſon an. Da es ſich nun bei dieſen Aufführungen naturgemäß nicht um Tagesdramen, ſondern einmal um ſolche aus der nachmolièreſchen Ära, ein andermal um Dramen aus der Zeit der Revolution, dann wieder um ſolche aus den Tagen der Früh- oder Spätromantik handelt, ſo iſt eine Orientierung von kundiger Seite überaus angebracht. Und wenn dann gar, wie im vorigen Winter, die mittelalterlichen Dramen, die Litanies des vilains, das Évangile des femmes, die Noces des filles du diable,

die Chaudière des damnés und was ſonſt noch aus jener entlegenen Periode unverſehrt erhalten iſt, hervorgeholt wird, ſo möchte man den Führer gewiß nicht miſſen. Und wie hier in den Einleitungsreden zur Nachmittagsvorſtellung, ſo begegnen wir den oben genannten Conferenciers wiederum in den großen Revüen und Tageszeitungen als Theaterberichterſtattern erſten Ranges. Sarcey im Temps, Lemaître im Journal des Débats, Doumic in der Revue des deux Mondes bilden mit ihren Semaines oder Quinzaines dramatiques eine zuverläſſige, ſich gegenſeitig ergänzende Grundlage für die Beurteilung franzöſiſcher Theaterverhältniſſe. Von Doumic exiſtieren außerdem mehrere Werke über die Entwicklung der dramatiſchen Litteratur überhaupt. Lemaître läßt Jahr für Jahr zwei im großen und ganzen ſeine Journalartikel zuſammenfaſſende Bände über Schauſpieldichtung und Bühnenweſen Frankreichs erſcheinen unter den Titeln: Contemporains und Impressions de théâtre. Als Conferencier, Litterarhiſtoriker und namentlich als Litteraturprofeſſor kommt neben den Genannten noch beſonders Larroumet in Betracht, deſſen Vorleſungen an der Sorbonne und am Collège de France ſtets eine ungeheure Zuhörerſchaft herbeiziehen. Erinnern wir noch an die bekannteren Theaterkritiker der großen Boulevardblätter, an die Artikel in der Revue Bleue, der Revue de Paris und Cosmopolis, gedenken wir der in Zwiſchenräumen von drei zu drei Jahren publizierten Weißſchen Theater-

berichte unter dem Titel: Trois ans de théâtre, des Théâtre contemporain von Paul de St. Victor und zahlreicher ähnlicher Monographien, an denen wir ja auch in Deutschland keinen Mangel haben, so bleibt uns noch ein Werkchen von ganz besondrer Art als litterarische Quelle zu erwähnen: Soubis „Almanach des Spectacles.“ Dieser Kalender erscheint alljährlich und giebt das gesamte statistische Material über die französischen Bühnen vom abgelaufenen Theaterjahr. Er nennt die Theater, die Zusammensetzung ihrer Administration, ihres Personals überhaupt und ihr besonderes Genre, die Zahl der zum erstenmal daselbst aufgeführten Stücke und ihre Créateurs, das Datum der Première und die Gesamtzahl der Vorstellungen; er nennt die neu inscenierten älteren Dramen und die bloße Wiederaufnahme derselben; er verzeichnet die Einnahmen insgesamt und die besonders hohen Einnahmen an einzelnen Abenden. Er nennt nach den staatlich subventionierten Theatern: „der Grand Opéra, der Opéra comique, dem Théâtre-Français und dem Odéon“ die Boulevardtheater: „die Vaudeville, Variétés, Renaissance, Gymnase, Porte-Saint-Martin, Palais-Royal u. a.“, dann die Theater der Quartiers und der Banlieue: das Théâtre Cluny, die Bouffes du Nord, das Casino de Paris und all die Spezialistenbühnen bis herab zu den Cafés Concerts, endlich die Theater der Modernen und die Provinzialbühnen von Lyon, Bordeaux, Dijon, Marseille, Rouen, Tours u. a. Den Schluß bildet die Aufzäh-

lung der Hauptschriften über das Theater, der Preisausschreiben, der Preise und der Preisgekrönten und — eine Totenschau.

Daß in diesem offiziellen Bericht auch Bühnen allergeringsten Genres erwähnt werden, ist eine Erscheinung, die uns in der französischen Journalistik überhaupt, zumal aber in den regelmäßigen Wochenkritiken jener großen Litterarhistoriker auffällt. Sarcey, der Veteran unter den französischen Kunstrichtern, der nunmehr schon über vierzig Jahre die Entwicklung des Theaters verfolgt, besucht ganz so gewissenhaft jede Novität des Eldorado oder der Scala wie die der ersten Bühne von Paris und bespricht sie dann auch aufs genaueste. Und das wiederum trägt hier unverkennbar zur Hebung des ganzen Niveaus, auf dem die Leistungen solcher Theater in andren Ländern zu stehen pflegen, bei. Und wenn auch natürlich nicht alle Welt nach dem Anblick einer Première ihr Urteil ängstlich bis zum Eintreffen des Journals zurückhält, um aus diesem zu entnehmen, was ihr am vorherigen Abend gefallen haben darf und was nicht, so bürgt eben doch die Vielgliedrigkeit des Richterkollegiums und die sich ihrer Eigenart bewußte Persönlichkeit jedes Einzelnen für die Zuverlässigkeit des aus ihrer Sonderkritik resultierenden Gesamturteils und verschafft diesem eine weit größere Beachtung als bei uns. Dichter und Schauspieler aber namentlich rechnen damit gar sehr. Wie sehr, das erhellt beispielsweise aus jener

berühmten Erwiderung, die der jüngere Coquelin vor jetzt gerade zwei Jahren nach einer erfolgreichen Tournée im Auslande auf die ſehr abfällige Kritik Sarceys im Temps durch einen allenthalben veröffentlichten Brief folgenden Wortlauts gab:

Mon cher Sarcey,

Je lis dans votre feuilleton d'hier que je suis un destructeur de chefs-d'œuvre, un acteur faussant les traditions, un modèle abominable pour les élèves du Conservatoire dans le „Malade imaginaire“ et dans „l'Avare . . .“ Je viens de faire un voyage en Russie, en Roumanie et en Serbie. J'ai joué ces deux pièces dans presque toutes les villes de ces pays, et partout l'on a trouvé que j'étais dans la véritable tradition de Molière . . . Vous dites que je me trompe dans Harpagon; c'est possible. Mais je ne le crois pas. Acht bis zehn Hervorrufe hat mir meine falſche Interpretation eingebracht; wie viel hätte mir denn nun wohl die richtige einbringen müſſen? Am Ende gar fünfundzwanzig? — Und er verſichert, daß er bei ſeiner Auffaſſung dieſer Rolle beharren und daß er im Malade imaginaire nur noch mehr ſich ſchneuzen und ausſpeien werde als zuvor.

Man ſieht, der in ſeiner Eitelkeit ſchwer getroffene Schauſpieler verrät ſich in jedem Worte. Anders der unlängſt verſtorbene Meilhac, der Genoſſe Ludovic Halévys, der dem Beurteiler mitunter ſogar ſeinen

Dank ausspricht. Oft aber zeigt auch er sich empfindlich gegen die Kritik; und so schreibt er einst nach einer seiner Premièren an Sarcey mit Bezug auf dessen Beurteilung: „Diesmal, glaube ich, haben Sie sich getäuscht. Thun Sie mir den Freundschaftsdienst und schauen Sie sich das Stück noch einmal an. Wenn Sie bei Ihrer Meinung bleiben, brauchen Sie ja nicht mehr darüber zu schreiben.“ Eine Rechtfertigung seines Standpunktes gegenüber der Kritik unternahm seiner Zeit auch ein so ungemein verwöhnter Autor wie Dumas fils. Mehrere unter seinen langen dramatischen Vorreden sind von ihm selbst direkt als Antworten auf Sarceys Besprechungen im Temps oder auf die Cuvillier-Fleurys im Journal des Débats bezeichnet. Der Dichter sieht eben doch in dem Kritiker einen ihm nahestehenden Kunstgenossen und wünscht ein gutes Einvernehmen. Mit noch weit mehr Grund aber ist der Poet bemüht, zu den Schauspielern gute Beziehung zu erhalten, mit mehr Grund auch als in anderen Ländern. Denn der Pariser Schauspieler, in dessen Hände eine bestimmte Rolle zuerst gelangt, verwächst als Créateur, als Schöpfer der Rolle, mit dem Stücke beinahe so fest wie diese selbst, wird für immer in das Personnages-Verzeichnis aufgenommen und ist fast durchaus maßgebend für die Auffassung aller, denen später der gleiche Part in Provinz und Ausland übertragen wird. Er ist zugleich auch derjenige, mit dem das Stück überhaupt steht und fällt. Mit ihm macht der Dichter die siebzig bis hundert

Proben durch, die jedem beſſeren Drama von den Pariſer Theaterdirektoren bewilligt werden. Auf ſein wohlwollendes Eingehen in die Rolle, auf ſeinen durch die Bühnenpraxis eingegebenen Rat über die Wirkung dieſes oder jenes Trücs in dieſer oder jener Änderung und auf ſeine Bereitwilligkeit auch, den Intentionen des Dichters zu folgen, iſt er ganz und gar angewieſen. Von ſolcher Abhängigkeit des Dichters gegenüber dem Mimen weiß ſelbſt ein Sardou, der größte Beherrſcher der Bühne in der Gegenwart, ein Wörtlein zu reden, er freilich um ſo mehr, als die Wirkung ſeiner Stücke gar ſo oft auf das Gelingen einer einzigen Rolle geſtellt iſt. Natürlich ſind es auch hier wieder die beſonderen Verhältniſſe, die den franzöſiſchen Dichter geradezu zur Abfaſſung von Stücken im Hinblick auf beſtimmte momentan im Zenith ſtehende Schauſpieler und Schauſpielerinnen veranlaſſen. Sie ſehen dieſe ſo oft und immer nur dieſe in ihrer unbedingten Herrſchaft über das Publikum, daß ſchon ganz unbewußt die Konzeption davon beeinflußt wird. So haben wir denn eine beträchtliche Zahl Sardouſcher Stücke, die eigens auf die Sonderart Sarah Bernhardtſcher Schauſpielkunſt und nur für dieſe berechnet ſind. Fédora ſtellt bekanntermaßen an die Trägerin der Titelrolle ganz ungewöhnlich hohe Anforderungen, alle anderen Perſonen treten ihr gegenüber in den Hintergrund. Théodora giebt wie nicht annähernd ſonſt ein hiſtoriſches Drama der nervenaufregenden Leidenſchaft der Bern-

hardt Gelegenheit, sich zu entfalten. La Tosca ist wie geschaffen, um von dieser Schauspielerin auf ihren häufigen Kunstreisen gespielt zu werden; die übrigen Rollen sind so untergeordneter Natur, daß deren Besetzung ihr nicht die geringste Sorge machen dürfte. Nicht mit so völliger Hintansetzung der anderen Rollenträger hatte Dumas fils seine Étrangère ebenfalls direkt für die Bernhardt geschrieben. Und so dachte man zur Zeit Augiers gern an die Verkörperung dramatischer Rollen durch die Rachel und durch Got, und unter dem ersten Kaiserreich war Talma der jedem Tragödiendichter vorschwebende Held, Mlle Mars die Heldin. Entsprechend ist nun auch die Stellung der großen Schauspieler eine ganz andere als bei uns. Die Statue der Rachel unter den großen Dichtern in der Vorhalle des Théâtre-Français, die Maske Gots auf der Rückseite des Augierdenkmals vor dem Odéon, der Kultus, der einer Sarah Bernhardt, einer Réjane gewidmet wird, legen davon Zeugnis ab. Und so steigert sich denn auch das Selbstbewußtsein und die Eigenwilligkeit der so viel Gefeierten oft ins Maßlose. Um die Aufführung von Dumas' Demi-Monde am Théâtre-Français zu ermöglichen, bemüht sich ein Minister wiederholt vergebens, die allmächtige Rachel dem Plane günstig zu stimmen. Und als in unseren jüngsten Tagen Porto-Riche, der geistvolle Verfasser der Amoureuse, angesichts der Willkür von Frau Réjane, die ihm den ganzen, ihr mißfallenden dritten Akt aus seinem Stücke streichen

will, mit einer Klage droht und verlangt, daß man das Drama entweder unverkürzt oder gar nicht spiele, spielt sie es von Anfang bis zu Ende durch; aber das Stück verschwindet hinterher doch, angeblich „wegen zu geringer Einnahme", vom Repertoire. Und noch eine andere Eigentümlichkeit ist wohl zum Teil wenigstens auf die überschwängliche Wertschätzung gewisser schauspielerischer Kräfte zurückzuführen. Die Primadonna, für die eine Rolle direkt geschrieben ist und deren Leistung doch dann notwendig als die vollendete Verkörperung derselben gilt, kommt leicht auf den Gedanken, das Modell des Dichters allenthalben zeigen zu wollen. Daher denn die gerade bei den französischen Schauspielern sich bis zum Übermaß häufenden, oft schon mit einer gewissen Sorglosigkeit arrangierten Gastspielreisen ins Ausland, die den Künstlern, wenn nichts Besseres, so doch eine bedeutende Vermehrung ihrer Einkünfte einbringen, dem Publikum da draußen aber häufig statt eines tüchtigen Ensembles nur eine einzige interessante Individualität bieten. Auf die gleiche Quelle geht die nunmehr auch schon in Berlin Wurzel fassende Sitte zurück, daß eine besonders gefeierte Künstlerin sich plötzlich zur Konkurrentin der Truppe aufwirft, in der sie selbst erst allmählich emporgekommen, und — wie Sarah Bernhardt — unter Mitnahme der besten Kräfte zur Leiterin eines neuen Theaters wird.

Die Gastspielreisen französischer Schauspieler werden übrigens nicht bloß im Ausland, sondern auch in der

Heimat aufmerksam verfolgt, immer wieder mit dem fast unbewußten Streben des Franzosen, seine Theaterverhältnisse im glänzendsten Lichte erscheinen zu lassen. Jede Etappe auf der Tournée des einheimischen Schauspielers wird in allen Blättern verzeichnet, alle Bühnentriumphe gebucht, von Ovationen berichtet, die ihm auf Banketten oder auch auf der Straße gespendet wurden. Und es ist ja so natürlich, daß das Urbild von Dumas' Étrangère oder von Sardous Mme Sans-Gêne mit Enthusiasmus aufgenommen wird, wo man die Kopie so oft und so gern hat gelten lassen. Die französischen Schauspieler finden überall einen empfänglichen und wohl vorbereiteten Boden für ihre Darbietungen.

Anders steht die Sache für die deutschen Schauspieler in Frankreich. Wollten sich unsere Landsleute in Paris eine ähnliche Position schaffen, wie sie die Franzosen bei uns haben, so konnten sie bisher nur etwa die Schillersche „Maria Stuart" neben Pierre Lebruns vielgerühmte und oft gespielte Übertragung oder Schillers „Jungfrau von Orleans" neben eine französische Übersetzung dieser Tragödie stellen. Seit einigen Jahren freilich hat sich die Lage geändert, und es müßte den französischen Besuchern des Théâtre Libre einen besonderen Genuß bieten, die dort gepflegten Hauptmannschen und Sudermannschen Schöpfungen in deutscher Sprache und natürlich von deutschen Schauspielern zu Gehör zu bekommen, wofern da nur das

Verständnis unserer Sprache in demselben Maße verbreitet wäre wie das der französischen bei uns. Doch daran scheitert eben von allem Anfang an der Versuch einer direkten Beeinflussung gallischer Theaterkunst durch die deutsche. Vielleicht wird auch das einmal anders, sobald erst die Gewohnheit, die französischen Kinder deutschen Bonnen anzuvertrauen, aus den Kreisen der vornehmen Welt in den breiten Mittelstand hinabsteigt. Vielleicht daß auf diesem Wege den Franzosen unsere Sprache eher vertraut wird als durch den hier noch ganz die alten Geleise wandelnden Schulunterricht. Abgesehen aber von diesem tiefer liegenden Grunde, macht sich noch so manches andere Moment in störender Weise geltend, nicht zum wenigsten der nationale Gegensatz. Und es ist uns allen ja noch in Erinnerung, wie scharf vor Jahresfrist der Versuch, eine deutsche Bühne in Paris zu etablieren, nicht nur durch Zeitungen von der Art der Libre Parole zurückgewiesen wurde, sondern selbst durch den vorsichtigen und besonnenen Temps und zwar von Jules Claretie, dem Direktor der Comédie française, den rein äußerliche Rücksichten in seiner Haltung doch kaum bestimmt haben mögen. Die Libre Parole aber hatte ausdrücklich erklärt: „So lange der Frankfurter Vertrag nicht revidiert ist, wird das Erscheinen einer deutschen Truppe auf einem französischen Theater immer eine Beleidigung für den französischen Patriotismus sein.“ Sicherlich war ein früherer, in den dreißiger Jahren unternommener.

Versuch in dieser Richtung für die Beteiligten minder gefahrvoll als der heutige.

Wenn nun auch infolge der Beschränkung auf ein einziges Genre und des gründlichen und ergiebigen Probens jeder Novität ein besseres Pariser Schauspielensemble gemeinhin die Konkurrenz auswärtiger Gesellschaften nicht zu scheuen hat, die einzelne Künstlerindividualität findet natürlich ihren Rivalen. Der Réjane schrieb ein Sardou vor ihrer großen Tournée in das von Verehrern gewidmete Album: De toutes les comédiennes que j'ai applaudies, il n'en est pas une seule qui, pour moi, ait personnifié sur la scène, aussi bien que Réjane, cet être capricieux et complexe, tendre, perfide, égoïste, dévoué, délicieux en somme et sans rival au monde! Trotzdem hat sie sich's beispielsweise in Berlin gefallen lassen müssen, mehrfach mit der deutschen Sorma in eine Linie gestellt zu werden. Immerhin glich ihre Reise durch die europäischen Großstädte einem Triumphzuge. Man bewunderte überall ihr von kecker Laune sprudelndes Spiel, den Zauber ihrer Bewegungen, ihr bestrickendes Geplauder; man bewunderte ihre Suzanne in Dumas' Demi-Monde, man bewunderte sie als Nora, als Mme Sans-Gêne. Daß sie ein hiesiges Publikum vielfach enttäuscht, daran war wohl die ungeschickte Wahl des Stückes, vielleicht auch das große, auf schauspielerische Filigranarbeit nicht berechnete Haus, daran war vielleicht noch mancher andere Umstand schuld, durch den nicht Madame Réjane allein verstimmt wurde.

Was nun Frau Sarah Bernhardt anbelangt, die so oft in europäischen und noch mehr in überseeischen Ländern gefeiert worden, so unterliegt sie der zwiespältigen Beurteilung, die gerade im Versdrama ihre Meisterschaft suchende Schauspieler über sich ergehen zu lassen verdammt sind. Es werden namentlich über den Vortrag der Verse immer zwei grundverschiedene Ansichten, die für das Hervortreten des Verscharakters und die gegen dasselbe, miteinander im Streite liegen. So zählt der vielgefeierte Kainz vom deutschen Theater in Berlin, so zählt die Bernhardt neben den glühenden Bewunderern die heftigsten Gegner ihrer Kunst. Und da die französische Heroine, zeitig verwöhnt und lange auf dem Gipfel des Ruhmes sich haltend, schon viele ihre Macht und launenhafte Willkür hat spüren lassen, so wird ein Geschichtsschreiber der französischen Schauspielkunst dereinst von ihr wohl sagen dürfen:

Von der Parteien Gunst und Haß verwirrt
Schwankt ihr Charakterbild in der Geschichte.

Es war ein harter Schlag für diese lange Zeit so übermäßig angeschwärmte Künstlerin, als im letzten Jahre Frau Duse auf ihren Gastspielreisen nun auch einmal nach Frankreich kam. Klugerweise hatte die Französin verbreiten lassen, daß es ihre Idee gewesen, die Duse nach Paris kommen zu lassen. Sie hatte dem Gast ihr eigenes Theater zur Verfügung gestellt, und sie war die Erste, die ihren Darbietungen lauten Bei-

fall zollte. Deſſenungeachtet aber ſprach alle Welt offen von einem Duell Duſe-Sarah Bernhardt, wie man vor dreißig Jahren von einem Duell Riſtori-Rachel geſprochen hatte, und man muß geſtehen, daß die franzöſiſche Schauſpielerwelt namentlich bei dieſer Gelegenheit eine bewundernswerte Selbſtverleugnung an den Tag legte. Nachdem man die eminente Bedeutung der fremden Künſtlerin erſt erkannt hatte, ließ man ihr die rückhaltloſeſte Verehrung zu teil werden, und, was das Bemerkenswerteſte iſt, man ſuchte von ihr zu lernen. Bei einem Feſtmahle, das der italieniſche Geſandte in Paris ſeiner gefeierten Landsmännin giebt, regt Sarcey eine Sondervorſtellung der Duſe für alle Schauſpieler Frankreichs an. Um die unvermeidlichen Koſten einer ſolchen Veranſtaltung zu decken, werden einhundertundzwanzig Billets von der höchſten Ariſtokratie der Hauptſtadt genommen und mit horrenden Preiſen bezahlt. An alle Schauſpieldirektoren aber in ganz Frankreich werden für ihre Truppe Billets nach Wunſch verabfolgt, wenn auch freilich nicht jeder Petent Berückſichtigung finden kann; denn es werden nicht weniger als ſechstauſend Karten begehrt. Die Duſe ſpielt in der Porte-Saint-Martin ohne gleichen. Eine Stunde nach der Vorſtellung noch dauert die perſönliche Huldigung der Künſtler und Dichter fort. Der ganze Akt geſtaltet ſich zu einer wahren Apotheoſe.

Was aber begeiſterte die Franzoſen derartig an der Kunſt der Fremden? Um es gleich mit einem

Worte zu sagen: die Abwesenheit der Tradition, der Tradition, die den einzelnen Schauspieler zu einem brauchbaren Gliede im Ensemble macht, die Durchschnittsleistung nicht unter ein gewisses Niveau sinken läßt, dem Ganzen überall zu gute kommt, — aber der Entwickelung einer Künstlerindividualität sehr oft im Wege steht. In der Italienerin nun offenbarte sich mit einem Mal eine ganz neue Art von Schauspielkunst, eine Kunst des einzelnen in sich vollendeten Spielers, der doch an dem Spiele jedes anderen teilnimmt, der Aufmerksamkeit heischt, auch wo er stumm ist, der Scene bildet, so lange er auf der Bühne weilt. Und so wendet sich, von dieser ungewohnten Art betroffen, die Pariser Kritik direkt im Anschluß an das Gastspiel der Duse gegen jenes Institut, das die Tradition in der Schauspielkunst verkörpert, gegen das Konservatorium für Musik und Deklamation. Das Pariser Konservatorium hat von seinem Stifter Sarrette seine Aufgabe folgendermaßen umgrenzt bekommen: „Es bildet sich nicht ein, demjenigen Genie geben zu können, der keines hat. Aber es soll die schöpferischen Fähigkeiten entwickeln, die Liebe zu ernster Arbeit erwecken, den Geschmack bilden, den Launen der Mode widerstehen, alle gefährlichen oder schlechten Bestrebungen bekämpfen und endlich ins Herz der jungen Künstler die unveränderlichen Grundsätze des Wahren und Schönen einprägen.“ Aus diesem Institut sind nun in der That Frankreichs größte Schauspieler, die Talma, Frédéric

Lemaître, Rachel, Dorval, Delaunay, Got, Sarah Bernhardt hervorgegangen. Es dient immer zur Empfehlung, ihm angehört zu haben, und die besten Schüler und Schülerinnen finden nach vollendeter Ausbildung sofort an den staatlich subventionierten Theatern Verwendung. Man klagt zwar gegenwärtig auf vielen Seiten darüber, daß in der altehrwürdigen Anstalt der modernen Richtung gar zu stark gehuldigt wird, daß man die Jünger lehre, wie im gewöhnlichen Leben zu stehen und zu gestikulieren, die Stimme zu dämpfen, den Vers wie Prosa zu behandeln und für die Darstellung der nach klassischer Überlieferung so steif und würdig dahinschreitenden Gestalten aus der Corneille-Racineschen Tragödie die Gebärden des Liebhabers aus einem modernen Schauspiel zum Muster zu nehmen. Aber wie dem auch sei, ob klassisch oder modern, das dort Gelehrte ist und bleibt maßgebend für den ganzen Schwarm der Künstler zweiten und dritten Ranges, der Zudrang zu dieser Schule wird immer größer, und bei den im Juli und Oktober stattfindenden großen Prüfungen trifft sich Tout Paris ebenso vollzählig wie bei den Premièren, am Firnißtage des Salons und beim Rennen auf dem Longchamp. Daher denn der Ausruf Arsène Alexanders beim Anblick des italienischen Gastes: La Duse, est-elle extraordinaire! Et ce qu'il y a de plus beau, c'est qu'elle n'a pas la moindre tradition. En voilà une au moins qui n'a pas de conservatoire! Il n'y avait pas toujours, il est vrai, comme

maintenant, le terrible cabotisme bourgeois qui fait que chez nous dans toute famille aisée il se trouve un ou deux élèves du Conservatoire, et que l'ambition d'une moitié de la société parisienne actuelle est de jouer ou de chanter devant l'autre. Aussi le Conservatoire est-il devenu une cage à canaris. Car, si un maître a deux ou trois élèves, il peut s'occuper de chacun d'eux séparément et leur apprendre des airs différents, appropriés à leur nature et à leurs organes. Mais, s'il en a cent, il est obligé de leur siffler à tous le même air. Statt des Konſervatoriums empfiehlt Arſène Alexandre folgenden Bildungsgang: Das erſte Jahr müßte jeder dramatiſche Künſtler ſich etliche Male in der Provinz auspfeifen laſſen, das zweite Jahr in den Pariſer Quartiers, in Montmartre, Belleville oder Grenelle ſpielen, das dritte Jahr ſich ordentlich im Leben umſehen und ſeine Abenteuer und Duelle haben und dann, dann erſt — womit er jetzt anfängt — ſechs Wochen artikulieren und ſechs Wochen vibrieren lernen, aber ja nicht zu viel.

Dieſes Vibrieren iſt in der That das Charakteriſtikum mancher Darſteller der klaſſiſchen Tragödie; es muß dem unbedeutenderen Schauſpieler dazu verhelfen, diejenige Erregung des Publikums künſtlich herbeizuführen, die jene Dichtungsgattung an ſich in den Händen untergeordneter Kräfte nur ſelten hervorzubringen imſtande iſt. Hier ja ſetzt auch ſo gern die ſaubere Zunft der Claque ein. Und thatſächlich ſcheint da ſelbſt in den Räumen des Théâtre-Français von Zeit zu Zeit

eine ſo äußerliche Beifallsbekundung ganz erwünſcht, — nicht zwar für das Publikum, aber für die Schauſpieler. In dieſem Sinne nur etwa könnte man ſich die Thätigkeit der Claque im Hauſe Molière erklären. Denn kein Seufzer, kein Schluchzen, keine Thräne verraten dem tragiſchen Schauſpieler, daß er vor lebendigen Menſchen ſpielt. Der Mangel jeder Handlung, die abgeklärte Grundſtimmung, das Zurückdrängen jeder heftigeren Gemütsbewegung laſſen dem Mimen auch die Bühne öde erſcheinen. Hier und dort ſehnt man ſich nach einer Unterbrechung, nach einer Erlöſung von dem Banne, der alles gefangen hält. Da treten die vereidigten Beifallſpender in Wirkſamkeit; und ſo jedesmal, wenn die notwendige Verbindung zwiſchen Bühne und Publikum zu lange unterbrochen ſcheint, oder doch wenn es der Chef der Claque für notwendig oder nützlich hält, den Schauſpielern eine kleine Ermunterung aus den Zuſchauerreihen entgegenzubringen. Nun mag ſich ja der Darſteller dort in der Ferne gern der Täuſchung hingeben, daß es wirklich das Publikum iſt, das ihm da zujubelt. Für das Publikum ſelbſt aber iſt es höchſt unerquicklich, mit anzuſehen, wie auf einen Wink ihres Herrn die Meute losbricht und blindwütend einen unnatürlich lauten und rüden Spektakel vollführt. Und die Folge davon? Der Pariſer erhebt nur ſelten ſeine Hände zu Beifallsſpenden. Sitzt er in den höheren Regionen, ſo hält er es wohl gar für kompromittierend; er fürchtet, zur

Claque gezählt zu werden. Und was die Inhaber der guten Plätze anbetrifft, so schonen sie die eigenen Handflächen und die Ohren zartfühlender Nachbarinnen um so lieber, als ihr Applaus gegen den der Mietlinge kaum aufzukommen imstande sein würde. Man gewöhnt sich auch als Fremder bald diese Art von zustimmender Teilnahmsäußerung ab, man überzeugt sich nach und nach wohl oder übel, daß man damit unangenehm auffällt. Es ist daher als ein gesunder Gedanke zu begrüßen, daß die Intendanten der größeren Pariser Theater jetzt an eine Reform des Claquenwesens oder vielmehr -Unwesens denken, die vornehmlich in einer bedeutenden Beschränkung ihres Einflusses bestehen soll. Die Große Oper hat bereits einen guten Anfang damit gemacht, und wenn die übrigen Bühnen sich nur langsam anschließen, so liegt das an zahlreichen Schwierigkeiten, denen die Neuerung begegnet. Nicht zum wenigsten kämpfen die Führer der Claque selbst dagegen an, die mit Wehmut der Tage gedenken, in denen ein Auguste durch Freibillets allein an der Oper jährlich 40000 Franks verdiente — das war so vor etwa sechzig Jahren. Der zu seinem Beruf prädestinierte Hüne bekam bei Premièren regelmäßig hundert Parterrebillets zur Verfügung gestellt, aber selbst Spielabende, bei denen man seiner Wirkung wohl hätte entraten können, warfen ihm noch immer zehn bis zwanzig Billets ab. Das also soll nun anders werden; und doch stehen die heutigen Vertreter der

Applaudierkunst nicht hinter ihrem Ahnen zurück; sie verstehen es ebenso gut wie er, die erste Beifallsbewegung nicht zu eilig und etwas gehalten zum Vorschein kommen zu lassen, ebenso, die folgenden Salven bei allen möglichen feinen Abstufungen doch nach und nach merklich zu verstärken und trotzdem für den Schluß natürlich den kräftigsten Applaus zu reservieren.

Nicht gleich unerfreulich, aber störender noch als der Lärm der Claque ist ein anderes Geräusch, das weit mehr bei Molièreaufführungen als bei der Tragödie vernehmbar wird und einzig in seiner Art sein dürfte. Hat man bei einer Darstellung des Avare oder des Malade imaginaire oder sonst eines der populären Stücke Molières unglücklicherweise in seiner Nähe ein französisches Schulkind aus dem Volke, so hört man die Worte des Schauspielers gleichzeitig noch aus anderem Munde, dergestalt, daß man den Souffleur dicht neben sich zu haben glaubt, aber mit einer Innigkeit, einem Pathos, das zumeist der Rolle, ganz gewiß aber dem Souffleur fremd ist. Diese Laute stammen aus dem Munde des Kindes, das selbst fünf Akte hindurch nicht ermüdet, den ihm ans Herz gewachsenen Lieblingsdichter der Nation im Flüsterton vor sich hin mitzudeklamieren. Eine Erhöhung des Genusses bedeutet das natürlich nicht für die Nachbarn, aber es ruft einem lebhaft das Wort ins Gedächtnis:

Si l'enfant même vous admire,
Vos contes ne sont pas perdus.

Solcher Störung ist man nun freilich auf den billigen Plätzen mehr ausgesetzt als in den Fauteuils d'orchestre und in dem wohlfeilen Odéon häufiger als im Théâtre-Français. Das Théâtre-Français wie die besseren Boulevard-theater sind ja überhaupt in ihren guten Plätzen nicht auf die Menge berechnet. Der Durchschnittspreis eines Sperrsitzes ist zwölf bis sechzehn Franken und in der Vorausbestellung noch um zwei Franken höher. Die Vorausbestellung oder Vorauslösung der Billets kann aber in Paris zum mindesten bereits vierzehn Tage vor dem Aufführungsabende stattfinden, und es ist gerade dem Fremden, der nur kurze Zeit in der französischen Metropole weilt, sehr erwünscht, das Repertoire der verschiedenen Bühnen so lange vorauszuwissen und sich dementsprechend einrichten zu können. Ist man freilich wegen der allzu großen Entfernung der Theater oder aus sonst einem Grunde darauf angewiesen, sich durch eines der allenthalben in der Stadt etablierten Bureaux de location zu versorgen oder gar bei den Billethändlern vor dem Theater, so kann man in die Lage kommen, das Doppelte des wirklichen Wertes zu zahlen. Die billigeren Plätze sind fast durchweg eng und nicht selten so beschaffen, daß sie den Genuß an den Bühnenproduktionen außerordentlich beeinträchtigen. Man ist oft erstaunt, zu sehen, welch minimaler Raumausschnitt sich da noch Platz nennt, des Strapontins nur nebenbei zu gedenken, eines selbst an den schmalsten Passagen seitwärts angebrachten

Klappſitzes, deſſen Inhaber zwar gerade ſo viel zahlt wie die anderen Zuſchauer, zumeiſt aber beinahe ſo wenig ſieht wie die an der Kaſſe Abgewieſenen. Auch er iſt offenbar etwas ſpät im Theater eingetroffen und hat es dabei noch verabſäumt, mit der Logenſchließerin oder — wie ſie hier heißt — Öffnerin (Ouvreuse) den üblichen metallenen Händedruck auszutauſchen. Die Ouvreuse iſt überhaupt eine recht einflußreiche Perſönlichkeit, die uns ſo manchen Vorteil verſchaffen kann. Sie auch hat in Opern- wie Schauſpielhaus den ſelbſtverſtändlich nutzbringenden Verſchleiß der Texte, die indes im Zuſchauerraume ebenfalls feilgehalten werden, in einem Atem mit leiblichen Genüſſen aller Art; den Damen werden ſogar für billiges Geld Fächer angeboten mit dem Rufe: Pour 3 sous de l'air, un coup de vent pour 15 centimes. Theaterzettel zumeiſt mit den Porträts der bedeutenden Schauſpieler und — eine recht beachtenswerte Einrichtung — mit einer Inhaltsangabe der geſpielten Stücke verſehen, werden in der Regel draußen verabfolgt; auf den beſſeren Plätzen findet man ſie übrigens allenthalben vor.

Ungeachtet der Höhe des Preiſes für einen guten Platz wird namentlich in der erſten Zeit ſeines Aufenthaltes in Paris der Fremde jedenfalls immer auf einen ſolchen reflektieren. Im übrigen ſind die Inhaber der Fauteuils und Stalles d'orchestre natürlich die beſtſituierten Kreiſe der Hauptſtadt, allen voran die Mitglieder der großen Klubs. Dieſe ſind es auch, bei

denen das Intereſſe für die Bühne nicht vor der Rampe Halt macht, ihnen ſind die Kouliſſengeheimniſſe, ihnen die Privatverhältniſſe der Schauſpieler vielfach nicht minder wichtig als ihre öffentliche Wirkſamkeit, und gar vieles in den zahlreichen Zeitungsberichten, die unter den Titeln: La Soirée, Avant la Première, Impressions de Début, Soirée Parisienne täglich erſcheinen, iſt weſentlich auf Leſer aus dieſen Kreiſen berechnet. Für ſie interviewt der Berichterſtatter Schauſpieler und Schauſpielerinnen, beſucht er die Proben, inquiriert er Dichter und Intendanten. Sind ſie es ja, die das Theater mit dem Notwendigſten, die es finanziell unterſtützen; ſie ſind die ſtändigen Abonnenten, ſie haben einen oft beträchtlichen Teil ihres Kapitals in dem Theaterunternehmen ſtecken, ſie auch ermöglichen die in den letzten Jahren nach engliſchem Vorgang leider mehr und mehr überhand nehmende Rückſicht auf glanzvolle Inſcenierung. Welches Gewicht jetzt auf die Ausſtattung gelegt wird, das zeigt faſt jede Beſprechung der Proben. Da wird uns aufs genaueſte das Koſtüm der Heldin in Lecoqs Operette „Ninette“ geſchildert und verraten, daß dasſelbe 24000 Franks koſtet; „immer noch 12000 Franks weniger“, fügt der Reporter hinzu, „als die Kleidung der Mme Sans-Gêne“. Von einem Drama wird uns zuvörderſt berichtet, daß das Gemach im erſten Akte genau nach dem Empfangszimmer in einer bekannten Demimondaine-Behauſung eingerichtet ſei, ebenſo das Toilettenzimmer

des zweiten Aktes; im dritten gebe es die und die Möbel in folgender Aufstellung; die Kostüme seien so und so gefertigt. Erst zum Schluß hören wir auch etwas von der Darstellung. Da kommt der gefürchtete Kritiker des Journal des Débats strahlend auf den Dichter zu und beglückwünscht ihn zu seinem Erfolge. Der Dichter seinerseits belobigt die Schauspieler. Und man umarmt sich, alle Welt umarmt und küßt sich. „Es ist wie auf einem Bahnhofe," ruft der entzückte Verfasser des Dramas aus.

Nicht gerade eine Annehmlichkeit für die dramatischen Dichter ist es, daß vielfach schon von der Einreichung eines Stückes öffentlich Notiz genommen wird, und daß man es infolgedessen so und so oft in den weitesten Kreisen erfährt, wenn das Werk in der Leseprobe durchfällt oder gar schon vorher abgelehnt wird. Es trägt natürlich nicht zu seiner Empfehlung bei, wenn ein Drama gleich einem von der Kette gelassenen Bären — ours nennt der Franzose ein solches Unglückskind der Muse — die Theaterdirektionen eine nach der andren überfällt, ehe es endlich irgendwo einen Unterschlupf findet. Das besondre Verdienst, aufstrebenden Talenten den Weg geebnet zu haben, nimmt in erster Linie das Gymnase-Theater in Anspruch, in zweiter Linie auch das Odéon, die Porte-Saint-Martin und in letzter Zeit des Renaissancetheater der Sarah Bernhardt. Das vielumworbene Haus Molière hält

sich natürlich grade darum etwas zurück und repräsentiert überhaupt unter den Bühnen den konservativen, durch und durch aristokratischen Charakter. Die Verfassung dieses eigenartigen Theaters stammt aus dem Jahre 1812; Napoleon hat sie von Moskau aus gegeben, und sie ist seitdem nur wenig verändert worden. Nach ihr ruht die Verwaltung des Instituts in der Hand eines Ausschusses von sechs Mitgliedern, dessen Direktor vom Staate ernannt wird. Seine Obliegenheit ist die finanzielle Leitung, die Ernennung der fest angestellten Mitglieder, der sogenannten Sociétaires im Gegensatz zu den übrigen, den Pensionnaires, endlich die letzte Entscheidung über Annahme oder Ablehnung der eingereichten Stücke. So ist denn der gegenwärtige Leiter des Hauses Molière, Herr Jules Claretie, ein sehr gefürchteter Mann, in dessen Macht es natürlich auch steht, die Aufführung eines schon angenommenen Stückes von Jahr zu Jahr zu verschieben oder gar die Première in die tote Saison nach dem Grand Prix zu legen, was für das betroffene Drama fast so gut wie ein Todesurteil ist. Die Hauptkräfte der Comédie, wie Mounet-Sully, Worms und Mme. Reichenberg beziehen eine Gage von etwa 10000 Frcs. jährlich, die sich durch ihren Anteil am Gewinn bis auf 25000 Frcs. erhöht, was sich freilich immer noch gering ausnimmt gegenüber dem Gewinn der beliebtesten Pariser Chansonnettensängerin, Yvette Guilbert, die in einem Monat etwa 25000 Frcs. erhält. Pflicht der Comédie ist es,

alljährlich etliche Male die von einem Pariser Ensemble nur selten beglückten Provinzen aufzusuchen und so wenigstens den bedeutenderen Bühnen außerhalb der Hauptstadt die neuesten Schöpfungen in vollendetster Wiedergabe zugänglich zu machen. Ihre Aufgabe desgleichen, wie die aller vom Staate unterhaltenen Bühnen, an mehreren Tagen im Jahre, zumal am 14. Juli, eine Gratisvorstellung zu geben. Da kann man's denn mit eigenen Augen sehen, was uns die Litteraturgeschichte über die Erstaufführung von Beaumarchais' „Mariage de Figaro" meldet. Auch bei einer solchen Représentation gratuite steht das Volk schon bei Morgengrauen vor dem Theater, die Stunde der Eröffnung abwartend, und läßt sich sein Essen heranbringen, um den einmal eroberten Platz in der Queue nicht verlassen zu müssen. Denn genau nach diesem erhält jeglicher seinen Sitz da drinnen. Die Ersten machen sich's in den Fauteuils der vordersten Sperrsitzreihen bequem, die Letzten drängen sich in den Bänken der 3ième galerie; und wer abgewiesen werden mußte, der sucht doch noch in einem andren Theater sein Glück. In der Oper: das lyrische Drama Messidor, in der Opéra comique: „die Regimentstochter" oder die unbeschreiblich zündende Vivandière (die Marketenderin), im Odéon: ein paar Molièrestücke, im Théâtre-Français: der Barbier de Séville und mittendrin allenthalben aus dem Munde der beliebtesten Schauspielerin die Marseillaise, das sind so die regelmäßigen Darbietungen an

jenem größten nationalen Gedenktage. Und wenn dann die letzte Strophe des Revolutionsliedes von der Bühne her erschallt, alles Volk ringsherum sich erhebt, und die Sängerin selbst, die Tricolore, die sie in der erhobenen Rechten hielt, um sich breitend und zur Fahnenspitze aufblickend, in die Knie sinkt, da durchtost ein nicht enden wollender Jubel das ganze Haus.

Über die Spezialgattung der einzelnen Bühnen findet der Orientierung Suchende in jedem besseren Reisehandbuch die nötigen Aufklärungen. Manche eigenartige und interessante Erscheinung des französischen Theaters bespricht Theophil Zolling in seiner so geistvoll launig geschriebenen „Reise um die Pariser Welt." Ein den Verhältnissen im großen und ganzen entsprechendes Bild geben uns zahlreiche Romane französischen Ursprungs, nicht leicht einer in so ausgiebiger Weise wie Ohnets „Lise Fleuron". Verschiedene Verhältnisse, die ich wegen der Fülle des Stoffes hier nur kurz erwähnt habe, sind meiner verehrten Zuhörerschaft in ausführlicherer Weise teils durch die Hochstiftsberichte, teils auch durch die letzte Juni-Nummer von „Velhagens Monatsheften" bekannt geworden.

Eine Erscheinung neuesten Datums aber muß noch genannt werden, das Théâtre Libre des Herrn Antoine. Wenn in den letzten Dezennien neben den hergebrachten Dramenstoffen neue Eingang gefunden, wenn die Erzeugnisse der jüngeren deutschen Dichter, wenn diejenigen Ibsens in Frankreich die Bühne erobert haben,

wenn die Schauspielkunst auch dort bis zu einem gewissen Grade neue Wege aufgesucht hat, so ist das alles vornehmlich diesem einen Manne auf Rechnung zu setzen. Er hat Schweres durchzumachen gehabt; nicht nur daß seine Absichten verkannt, mißdeutet und aufs heftigste angefeindet wurden, er hat sogar mit der Alltagsnot zu ringen gehabt. Denn um dem Neuen überhaupt Raum zu verschaffen, mußte er das erzkonservative Institut der Censur zu umgehen suchen, und das war nur möglich, wenn er im geschlossenen Hause vor geschlossener Gesellschaft spielte. Somit mußten weite Kreise des Publikums den Vorstellungen fern bleiben, und jede Novität erschöpfte sich nach wenigen Aufführungen und deckte bei weitem nicht die Kosten der Inscenierung. Von einem Honorar an Dichter und Schauspieler gar war vollends nicht die Rede; doch verzichteten diese gern darauf um der guten Sache willen. Allein, so oft man auch das ganze Unternehmen tot gesagt, es hat das Publikum immer wieder an seine Existenz erinnert. Und, nachdem sich unterdes die Censurbehörde vom ersten Schrecken erholt, nachdem mittlerweile mehrere aus dem Dichterstabe Antoines von der „Freien Bühne" den Übergang zu den Boulevardtheatern gefunden, ein tüchtiges, zuverlässiges Ensemble der modernen Schauspielkunst sich unter des Meisters Hand herangebildet, — mit dem er beispielsweise am Berliner Residenztheater einer weit beifälligeren Aufnahme begegnete

als die meisten andren Pariser Schauspielertruppen in neuerer Zeit, — da unternahm er es, bei Beginn dieser Saison eine reguläre Tagesbühne zu eröffnen. Und neben den französischen Erzeugnissen der realistischen Richtung, worunter ein dramatisierter Zolascher Roman, setzte er sogleich auch Hauptmanns „Weber" auf das Repertoire. Das Théâtre Antoine ist für Frankreich eine That, wo bisher doch nur die in den Dumasschen Geleisen sich bewegende Theaterdichtung geduldet wurde, wo die Bühne für die Darlegung juristischer Probleme aus dem Eheleben in Anspruch genommen, wo die durch ein eigentümliches Erziehungsprinzip namentlich herbeigeführte Lockerung des Familienlebens in der recht eigentlich guten Gesellschaft vor aller Augen enthüllt wurde. Daher denn auch die Unmöglichkeit, das heranwachsende Geschlecht jemals zu den Darbietungen der Tagesbühnen zuzulassen, daher die Einrichtung von Sondervorstellungen für die Minderjährigen, daher die Gründung des Théâtre Blanc, des Theaters der Unschuldigen, daher all die Bestrebungen zum Schutze der Jugend gegen die Einflüsse der Tageslitteratur. Und bemüht sich der Litterarhistoriker, wie auch wir es in den folgenden Stunden thun werden, der Ursache einer solch eigenartigen Entwicklung auf den Grund zu gehen, so wird er sich die Folgen gewiß nicht ganz verbergen wollen. Niemand kann sich der Erkenntnis verschließen, daß das von allen Dächern herab gepfiffene Lied, daß die aus

jedem Drama, aus jedem Roman herausklingende Tonart auf das heranwachsende Geschlecht, so gut in den Klöstern auf das weibliche wie in den Lyceums-internaten auf das männliche, wirkt. Hat doch auch diese Einwirkung schon ihren litterarischen Niederschlag gefunden, vorzüglich in Lavedans wahrhaft verführerisch geschriebener Skizzensammlung „Nos Sœurs“. Und gerade weil die französische Jugend in den eigentlichen Jahren der Entwicklung fast ausnahmslos fern von der Familie erzogen wird, weil sie in diesem empfänglichen Alter hüben und drüben den immer bedenklichen Einflüssen des Internatslebens schutzlos ausgeliefert ist, weil so Knaben und Mädchen nur selten Gelegenheit haben, unbefangen mit einander zu verkehren, findet eben das nur Andeutende, das geheimnisvoll Anspielende, ja das Zweideutige, das man in den Gesprächen der Großen auf diesem Gebiete so oft zu vernehmen in der Lage ist, einen außerordentlich empfänglichen Boden.

Und doch hat die dramatische Ausmünzung jener eigentümlichen Verhältnisse aus dem Familienleben seine tiefere Bedeutung, und man kann nicht so ohne weiteres über diese Litteratur den Stab brechen wollen. Der Franzose denkt bei seinen dramatischen Darbietungen viel mehr als wir oder sonst ein andres Volk an eine Rückwirkung auf das Leben, und schon aus diesem Grunde nimmt er das Nächstliegende gern darin zum Vorwurf. Ein Ibsen, ein Hauptmann mit ihren an

der äußersten Peripherie liegenden sozialen Problemen, sie denken sicherlich mehr an eine ästhetische, litterarische, jedenfalls nur individuelle Einwirkung, nicht aber an eine Beeinflussung des allgemeinen Rechtszustandes. Der französische Tagesdichter nimmt die Stoffe aus dem Leben, in dem er selbst mitten inne steht, er verwertet, wenn möglich, die Erfahrungen, die er am eignen Leibe gemacht. Nicht leicht dürfte es in einer andren Litteratur vorkommen, daß über ein Drama, wie über Hervieus „Loi de l'homme," Richter und Advokaten vier Wochen lang in den Blättern herumdisputieren. Wo sonst findet man die Gattung des Drame à thèse, das irgend einen Grundsatz des öffentlichen Rechts oder der Gesellschaftsmoral auf der Bühne verficht, in solcher Blüte? Wo die Pièce à clef, aus der alle Welt die stadtbekannten Verhältnisse und Persönlichkeiten herauserkennt? Wo sonst als in Paris kann man es heute noch sehen, daß ein Buch wie Abel Hermants „Monsieur Rabosson" mit seiner Verspottung der Universitätskreise von der gelehrten Körperschaft feierlich den Flammen übergeben wird, während sein „Cavalier Miserey," diese Satire auf die allgemeine Wehrpflicht, in der Kammer eine Interpellation des Kriegsministers hervorruft, in Rouen vor versammelter Mannschaft verbrannt wird und dem Verfasser ein Dutzend Forderungen aus der Offizierswelt einträgt. Und selbst jene Alltagsereignisse, die nicht von berufener Feder verarbeitet zu werden ge-

eignet ſind, ſie werden doch an das Licht der Rampe gezogen in Form der originellen Pariſer Revüen. Es iſt das eine ganz abſonderliche Art dramatiſcher Mache; Überſichten über die wichtigſten Ereigniſſe des Jahres in loſe miteinander verknüpften Scenen und in recht lockerem Rahmen. Die Theater niederer Sorte bis hinab zu den Cafés Concerts bieten uns Derartiges im Gefolge ihrer andren Produktionen. Die Ausſtattung iſt in der Regel dabei das Beſte, und hierin ſuchen es die Bühnen in ihrem Wettlauf nach der Gunſt des Publikums einander zuvorzuthun. Witz und Geiſt ſtürzen ſich da gewöhnlich nicht in Unkoſten, und wo ſie vorhanden ſind, ſind ſie zumeiſt dem Journal Amusant, dem Journal pour Rire oder ſonſt einem Witzblatt entnommen. Am meiſten zünden immer die Couplets, die, eine zügelloſe Freiheit genießend, ſich an all und jedes, an Hoch wie Niedrig heranwagen und das Volk oft derartig begeiſtern, daß es an den Darbietungen auf der Bühne ſchöpferiſch Anteil nimmt.

Soll ich dann der Vollſtändigkeit wegen noch eine andre der untergeordneten dramatiſchen Gattungen erwähnen, ſo wäre es die Parodie, die bei ſoviel Originalproduktion, wie ſie das theaterliebende Pariſer Völkchen erheiſcht, natürlich reiche Nahrung findet. Eine höher zu bemeſſende Gabe dieſes Genres, eine Parodie auf die klaſſiſche Tragödie der Franzoſen, iſt Jules Lemaîtres Bonne Hélène, von der hier zum

Schluß unſrer allgemeinen Betrachtung über die Theaterverhältniſſe im heutigen Frankreich eine kurze Analyſe folgen mag:

Helena, allein auf der Terraſſe des Königspalaſtes zu Troja, bittet Venus um Schutz für ihren zum Kampf ausgezogenen Geliebten. Wie zu erwarten, kehrt Paris wohlbehalten vom Schlachtfeld zurück, aber voll Ingrimm gegen ſeine wiederum offenbarte Feigheit. Ich weiß nicht, ſpricht er,

Ich weiß nicht, war's der Anblick jenes Mannes,
Dem ich das Weib gelockt von ſeinem Herde,
War's Überraſchung, Schamgefühl, war's Reue
Im Angeſicht des Gegners, den ich achte . . .
Gleichviel, ich weiß — ich hab' nicht Stand gehalten.

Helena.

Man kann nicht immer, was man will, Geliebter . . .
Mir iſt's ein Troſt, dich alſo ſchwach zu finden.
Mich freut's, daß ich in dir den Herrn nicht ſpüre.
Ja, oftmals dünkt's mir, wenn ich dich liebkoſe,
Daß ich der Herr hier bin, und du das Weib.

Hektor kommt und kanzelt nun Bruder Paris wegen ſeiner Feigheit ab, derart daß Helena unterbricht:

Er hat ſich ſchlecht geführt, ich kann's nicht leugnen;
Doch ziemt es euch nicht, Freund, in *meinem* Beiſein,
Dem Gatten gar ſo heftig zuzuſetzen.

Auf Paris jedoch verfehlt die Rede nicht ihre Wirkung; er geſteht dem Heldenbruder zu, daß die

Vorwürfe gerecht ſind, und fordert ihn auf, die Griechen und Troer zuſammenzurufen und ihnen den Vorſchlag zu machen, ihn und Menelaus im Zweikampf den allgemeinen Kampf der Völker ausfechten zu laſſen. Helena läßt den Geliebten ſeufzend ziehen und richtet ein inbrünſtiges Gebet an Zeus, beide zu retten, den jetzigen und den früheren Gatten. Da naht Priamus, der Neunzigjährige, um die Verzweifelnde zu tröſten. Er thut das in ſo leidenſchaftlichen Worten, daß Helena den pflichtvergeſſenen Schwiegervater wiederholt an die ihm angetraute Hekuba erinnern muß. Hektor aber ſtört ihm bald ſein Schäferſtündchen durch die Meldung, daß man mit dem Beginn des Zweikampfs auf ihn warte. Die wenigen ihm vergönnten Minuten benutzt nun der berühmte Held ſeinerſeits, der geliebten Schwägerin ſeine Verehrung zu bezeugen und ihr vor allem darzuthun, daß ſelbſt, wenn Paris im Zweikampf unterliegen ſollte, ſie doch dem Menelaus nicht zu folgen brauchte, da ſchon durch *ſeine* Waffenthaten die Trojaner ein Anrecht darauf hätten, ſie in Ilions Mauern feſtzuhalten.

Für wen, wenn nicht für dich, hab' ich ſo lange
Den Arm erprobt im wilden Handgemenge?
Für wen die Sonnenglut, den Froſt erduldend,
Weilt' ich ſo Tag wie Nacht auf Trojas Zinnen?
Für wen empfing mein Schild die tauſend Beulen,
Für wen als dich mein Körper ſeine Wunden?

Und in dieſer Tonart geht es weiter. Auch die

Erwähnung der Andromache von seiten Helenas stört ihn in seiner Liebeserklärung nicht, und erst das Erscheinen von Hektors Sohn Kleophilus, der dem Vater anzeigt, daß Großvater Priamus ihn am Fuße des Turmes erwarte, veranlaßt ihn zum Weggehn. Und nun — wer sollt' es glauben — macht der kleine Heldensohn sogar der Tante den Hof und gesteht ihr weinend seine Liebe. Sie aber beruhigt ihn, so gut es geht. Trompetengeschmetter bringt ihn dann vollends zu sich selbst zurück, und, an den Rand der Terrasse eilend, beobachtet er nun das Ringen seines Onkels Paris mit dem Feinde. Helena mag ihm nicht folgen. Die Gute will den Anblick des Kampfes zwischen dem Gatten und Geliebten meiden; Kleophilus aber muß sie über den Fortgang desselben auf dem Laufenden erhalten, der ja nun für Paris den bekannten unglücklichen Ausgang nimmt. Nur die Meldung, daß plötzlich eine Wolke den von seinem Feinde dahingeschleiften Geliebten verhüllt, schützt das liebende Weib vor der äußersten Verzweiflung. Bald auch erscheint Paris, um in den Armen seiner Helena Trost für sein Mißgeschick zu suchen. Priamus aber, der ihm auf dem Fuße folgt, ruft ihm zu:

Du hast den Kampf geführt, wie man's vermutet; —
Doch mir sei fern, dich darob auszuschelten;
Nein, mich beglückt's, gerettet dich zu wissen.
Allein das Volk, es murrt, und wohl mit Recht,
Daß dieser Kampf nicht, völlig ausgefochten,

Dem langen Streit ein endlich Ziel gesetzet.
Ein schändlich Trugspiel nennt es eu'r Beginnen,
Ein Spiel, euch selbst zur Kurzweil, ihm zur Last,
Vielleicht so lang noch während, bis darüber
Das Haar der Helena gebleicht, das Auge trübe,
Die Haut gefurcht und welk erscheinen möchte.

Darum schlägt er vor, den Zeus durch seinen Priester um ein Mittel zu befragen, wie dem Kriege ein Ziel gesetzt werden könnte. — So schließt der erste Akt.

Bei Beginn des zweiten Aktes verkündet der Priester im Namen des Zeus das nahe Ende des Kampfes.

Nur sei zur Sühne ihm ein Lamm geopfert
Durch einen Sproß des königlichen Hauses,
Den nie auch nur ein Hauch der Leidenschaft,
Der allberückenden, verhängnisvollen,
Zur göttergleichen Helena berührt.

Um nun den für einen solchen Dienst geeigneten Prinzen ausfindig zu machen, werden von Priamus und dem Priester die fünfzig Königssöhne zusammenberufen. Allein, da der Inhalt des Götterspruches mittlerweile ruchbar geworden, lassen sie sich sämtlich entschuldigen; nur Hektor und Paris nebst Helena sind anwesend. Da schlägt Hektor vor, die Versammlung zu vertagen. Paris aber, der Unrat wittert, verlangt eine sofortige Entscheidung und deutet auf Hektor als den fraglos Geeignetsten für die Vollziehung des verlangten

Opfers hin. Aber ach! Hektor muß ablehnen; Vater Priamus muß ablehnen; ja ſogar der Prieſter, den die andren in ihrer Verzweiflung angehn, muß es ablehnen, das Opfer darzubringen. Paris ſelbſt wird natürlich bei dieſer allerliebſten Entdeckung ſo vieler Nebenbuhler immer wütender, die Anweſenden alle immer verzweifelter. Doch jetzt erſcheint der übliche Deus ex machina, hier Venus, die in längerer Rede den eiferſüchtigen Paris zu beſchwichtigen ſucht. Da unterbricht aber Priamus ſchließlich ihren lyriſchen Erguß mit der die Anweſenden noch immer in Atem haltenden Frage: „Und welche Hand ſoll nun das Opfer bringen?“ — „Schaut her,“ ſpricht Venus und deutet nach der Thür, in der in dieſem Augenblick Hektors Jüngſtgeborener, der kleine Aſtyanax, auf dem Arme ſeiner Amme erſcheint. Doch bei dieſem ſogar iſt es höchſte Zeit, daß er das Lamm darbringt; denn ſchon ſtreckt auch er nach der berückend ſchönen Tante verlangend ſeine Ärmchen aus.

2.

Tragödie und Drama.

Nicht wie im Luſtſpiel als überreiche Spenderin, ſondern gezwungenermaßen ſogar Anleihe machend tritt uns das heutige Frankreich in der Tragödie entgegen, Anleihe machend freilich zum größten Teil bei ſich ſelbſt; und das Trauerſpielrepertoire der Gegenwart betrachten iſt vielfach nichts andres als ein Suchen in der Entwicklungsgeſchichte der franzöſiſchen Tragödie nach ihren lebensfähigen Schöpfungen. Dieſe hervorzuholen und mit ihnen *ihre* Vorbilder durch immer vollendetere Überſetzungen und Bearbeitungen wieder neu zu beleben, vereinzelt aber auch Neues, nach ihrem Muſter Gebildetes der Bühne zuzuführen, darum bemüht ſich Frankreich nicht ohne Glück ſeit dem nunmehr bald drei Jahrzehnte hinter uns liegenden Sturz des zweiten Kaiſerreichs.

Wie weit aber *kann* das heutige franzöſiſche

Theater zur Ergänzung seines Repertoires auf die ältere Litteratur zurückgreifen? Unwillkürlich denkt man da sofort an das Dichterpaar Corneille-Racine. Und in der That dürfte es sich schon durch die veränderte Sprache und noch mehr durch den unter dem Einfluß der antiken Dichtung veränderten Geschmack verbieten, über das 17. Jahrhundert hinauszugehen. Das französische Originaldrama des Mittelalters, die auf gallischem Boden erwachsenen Volksschauspiele, die Mistères und Miracles der kirchlichen Confrérien, die Moralités der weltlichen Korporationen, diese ganze autochthone Theaterlitteratur des 15. Jahrhunderts in ihrer ursprünglichen Form, ist von der Tagesbühne verschwunden. Es bedurfte der Arbeit von mehr als einem Jahrhundert, um dem wiedererwachten klassischen Altertum, dessen Studium ja thatsächlich nie geschwunden und dessen Sprache den Gelehrten unter den Mirakeldichtern auch nicht fremd war, von einem rein äußerlichen Einfluß zu starker innerlicher Einwirkung zu verhelfen. Die Litteratur keines der abendländischen Völker hat sich diesem Prozeß entziehen können, das französische mußte die ganze selbständige Entwicklung der einheimischen Schauspielkunst verleugnen und dort anknüpfen, wo die Quintessenz des klassischen Theaters niedergelegt war, an Aristoteles' Poetik. So ist denn die französische Tragödie in allzu hastiger Übernahme des hellenischen Erbes auf den Weg sklavischer Ausführung und Nachahmung zum Teil falsch aufgefaßter

Regeln und Formen gedrängt worden, wie sie dann der Schöpfung dem Volksgeiste homogener und Dauer verbürgender Werke fast bis auf den heutigen Tag störend in den Weg trat. Racine allein hat es verstanden, in den Fesseln, die man freiwillig übernommen, sich auch bis zu einem gewissen Grade frei zu bewegen; ihm waren Einheit des Ortes und Einheit der Zeit Anlaß zur Vereinfachung der Handlung; er wußte mit der größten Sparsamkeit in der Anwendung dramatischer Mittel die größte Wirkung zu erzielen; ihn vermochte das in ihm ganz besonders lebendig gewordene Griechentum zu einer heilsamen Abklärung der in der Tragödie waltenden Leidenschaften und zur Läuterung der Sprache, in der diese dem Hörer sich kund gaben, hinzuführen. Ihm fast als dem Einzigen war es so beschieden, unter dem ungehemmten Einfluß der Renaissance des klassischen Dramas mit einigen seiner Tragödien Bleibendes und in allzeit unvergänglicher Schönheit Prangendes zu schaffen und seinem Volke als ein exemplum ad imitandum zu übergeben. Und so ist es denn vornehmlich Racine, dessen Andromaque, Iphigénie, Britannicus, Athalie und vor allem Phèdre sich dauernd im Tagesrepertoire erhalten und neben dem aus der Zeit der französischen Klassik Pierre Corneille fast nur noch mit dem Cid, ganz vereinzelt mit Horace, kaum mit einem andren seiner Dramen figuriert.

Die Pfade dieser Bahnbrecher wurden von vielen

beſchritten, von keinem mit nachhaltigem Erfolg. Weil ein Corneille Wirkſames und ein Racine Unvergängliches in dem Rahmen der drei Einheiten und in dem Zwang der andren ſo unbedacht übernommenen Feſſeln zuwege gebracht, glaubten die Epigonen ebenfalls ſo zum Ziele gelangen zu können. Aber wie ein Bleigewicht hängten ſich die Ketten an die minder kräftigen Schwingen der Nachfolger, und ſo wurde der Erfolg jener Meiſter gradezu zum Verhängnis für die weitere Entwicklung. Wäre man von vornherein an den Schwierigkeiten geſcheitert, wer weiß, ob nicht, wie in Deutſchland ein Jahrhundert ſpäter, auch hier zur rechten Zeit ein Retter erſchienen. So aber waren die Tragödiendichter dazu verdammt, ſich mit den ihnen auferlegten Schwierigkeiten abzufinden, ſo gut oder ſo ſchlecht das ging. Und es ging ſchlecht, dermaßen ſchlecht, daß aus den anderthalb Jahrhunderten von der Blütezeit unter dem Roi Soleil über das erſte Kaiſerreich hinweg bis auf Ludwig XVIII. ſich kaum ein einziges Trauerſpiel auf die heutige Bühne gerettet hat. Träge wirkte das Syſtem von Geſchlecht zu Geſchlecht weiter, aber es fand ſich kein Genie, um dasſelbe mit einem lebensvollen Inhalt zu beſeelen.

Einer freilich unter der Maſſe wäre imſtande geweſen, mit der Überlieferung zu brechen, einer hätte es wagen dürfen, ſich ſelbſt einem Racine gegenüberzuſtellen, ein Denker, der dem ganzen 18. Jahrhundert

die Signatur giebt und der stets als einer der größten unter den Reformatoren Frankreichs genannt wird, Voltaire. Ihm auch bot sich jener Notanker, jener durch das Dunkel der Jahrhunderte leuchtende Stern Albions, dem zuzusteuern ein Lessing die deutschen Dichter gelehrt hat. Man weiß, daß Voltaire, im Jahre 1726 aus seinem Vaterlande ausgewiesen, Gelegenheit fand, während eines dreijährigen Aufenthalts in England den durch Puritanerregiment lange unterdrückten und eben damals von Garrick und ebenbürtigen Künstlern zu neuem Leben erweckten Shakespeareschen Genius kennen zu lernen und zu bewundern. Unschwer verfolgt man die Spuren der Einwirkung Shakespeares in Voltaires Zaïre, in der Sémiramis, besonders im Brutus und in La Mort de César. Aber die Behandlung, die hier dem großen Briten zu teil wird, ist typisch für alle Folgezeit, die Anfänge der eigentlichen Romantik vielleicht ausgenommen. Man erträgt — um mich so auszudrücken — die zahmeren unter den Shakespeare-Tragödien wie Roméo et Juliette in französischer Bearbeitung. Auch Macbeth und Hamlet gingen in den letzten Jahren mehrmals über die Bühne des Odéon, desgleichen Voltaires „Tod Cäsars," das heißt mit andren Worten Shakespeares Römerdrama, gekürzt um die beiden letzten Akte. Das Stärkste aber, das Titanenhafte wird ängstlich ferngehalten. Kampfgetümmel, Mord und Todschlag, Wahnsinnsscenen, die ungezähmten Ausbrüche elementarer Leidenschaften

duldet der Franzose auf seiner tragischen Bühne nicht. In seinen kraftvollsten Offenbarungen ist der britische Genius auch heute noch — zumal im Hinblick auf seine Stellung zur deutschen Bühne — ein Fremdling auf französischem Boden ebenso sehr wie vor hundert Jahren, wenngleich ihm in dem vornehmsten Viertel der Hauptstadt ein stolzes Denkmal errichtet ist. Es wäre müßig, nach Lessing auf den Gegensatz zwischen dem Geiste englischer und französischer Tragödiendichtung des näheren zurückzukommen und dadurch das Verhalten der französischen Dichter und des französischen Publikums zu erklären. Für Voltaire insbesondre war es eine peinliche Erfahrung, wegen der vielleicht allzu diskreten Einfügung Shakespeareſcher Schönheiten in seine eignen Stücke sich von den Litteraturkennern unter seinen Landsleuten selbst des Plagiats geziehen zu sehen. Und dabei war der Erfolg, den ihm die fremden Anleihen bei dem französischen Publikum eintrugen, hinter seinen Erwartungen zurückgeblieben und vor allem nicht den Beifallsstürmen entsprechend, die seinem streng-klassischen Jugenddrama Œdipe zuteil geworden waren.

Die Behandlung aber, die dieser einflußreichste unter den französischen Dichtern des vorigen Jahrhunderts dem Briten infolge davon widerfahren ließ, die Herabsetzung, die Beschimpfung, die Verdammung des Geistes, der ihm zu hoch war, um ihn ganz zu begreifen, sie wurden wirksamer als die schwachen Ver-

suche der Einbürgerung seiner Schöpfungen, wie er sie anfänglich vorgenommen hatte. Man sah das Unternehmen als gescheitert an und kehrte, trotz der unterdes erschienenen, freilich etwas schwächlichen Übersetzungen, von Shakspeare zu Racine zurück, ohne jedoch auch da etwas Nennenswertes hervorzubringen. Wer kennt, abgesehen von dem Litterarhistoriker, heute etwa selbst den Manlius eines Lafosse oder die Jnès des Lamotte, wer die Dramen eines Crébillon und so vieler andrer Nachtreter von Nachtretern? Jene Übersetzungen aber aus der Feder Letourneurs und die kühnere und verständnisvollere Nachbildung insbesondre, die Shakespeare gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts durch Ducis fand, blieben nicht ohne Wirkung für die nächste Folgezeit. Ducis selbst zwar schreckte vor seinen Neuerungen zurück und wurde von den zeitgenössischen Dichtern in der Ansicht bestärkt, daß man die Kolossalgestalten eines Shakespeare zerbrechen müsse, um sie in das Prokrustesbett der klassischen Tragödie zu zwängen. Aber Männer wie Grimm ahnten hier den Keim zukünftiger Entwicklung, und er und die ganze kleine Gemeinde, die sich nach und nach um Frau v. Staël schaarte, pflanzten den gegebenen Anstoß durch die Stürme der Revolution und unter dem Kanonendonner des ersten Kaiserreichs hindurch auf die Romantiker fort und lehrten die französische Nation, sich auch einmal näher bei fremden Völkern umzusehen und dort die Mittel und Wege zur Verjüngung ihrer Litteratur

zu ſuchen, die ſie im eignen Lande nicht fanden. Nun geht man auch zu den von Mme de Staël zu Ehren gebrachten deutſchen Dichtern. Pierre Lebrun führt im Jahre 1820 eine ſchüchterne Nachbildung von Schillers „Maria Stuart", Soumet fünf Jahre ſpäter die jungfräuliche Heldin, die der deutſche Dichter ſich ſelbſt erſt aus Frankreichs Geſchichte herbeigeholt, Jeanne d'Arc, auf die franzöſiſche Bühne. Maria Stuart wird binnen Jahresfriſt fünfzigmal gegeben. Man gelangte in der Folge wiederum zu Shakeſpeare, und dem großen Briten kongenialer und mit unvergleichlich größerem Geſchick ausgeſtattet als ſeine Vorläufer führte Alfred de Vigny im Jahre 1829 den „Othello" dem franzöſiſchen Publikum vor. Doch, trotz all der Umwälzungen in und außerhalb des Staates war dieſes Publikum in ſeinem litterariſchen Geſchmack dasſelbe geblieben, wie es Voltaire bei ſeiner Rückkehr aus England zu ſeinem Verdruſſe kennen gelernt. Ein einziges Wort brachte das Stück zum Scheitern. Schon glaubte der Dichter, das Volk gewonnen zu haben, ſchon waren die erſten Akte des More de Venise unter der ruhigen Bewunderung der Zuhörer vorübergegangen und einige Scenen hatten den ſpröden Verächtern fremder Geiſteserzeugniſſe ſogar Beifallsrufe entlockt, da mußte das verhängnisvolle Taſchentuch der Desdemona genannt werden. Und bei der erſten Erwähnung des unſchuldigen Wörtchens mouchoir brach ein Gelächter, ein Pfeiffen, ein Höllenlärm los, der die ganze mühſam

erweckte Illuſion zerſtörte. Ein Schneuztüchlein läßt ſich die franzöſiſche Nation auf der tragiſchen Bühne nicht gefallen; und freilich haben wir Deutſche mit unſrem „Taſchentuch," ebenſo wie die Engländer mit ihrem pocket-handkerchief, uns auch im gewöhnlichen Leben dem Mißgefühl entzogen, den der Ausdruck mouchoir bei dem Franzoſen hervorruft. Doch gleichviel! Das ſtand nun einmal feſt, mit den Übertragungen fremder Muſter wollte es nicht recht gelingen. Allein ſelbſt die unter Anregung ausländiſcher Dichter entſtandenen einheimiſchen Werke fanden nicht dauernd die Gunſt des Publikums. Und wenn man gegenwärtig den Marino Faliero Caſimir Delavignes, wenn man die Enfants d' Édouard und die Vêpres Siciliennes in dem hiſtoriſchen Dramencyclus des Odéon zur Darſtellung bringt, ſo beweiſt faſt ſchon eben dieſe Einfügung in das hiſtoriſche Repertoire das Verſchwinden jener Stücke von der Tagesbühne. Aber auch die meiſten Dramen Victor Hugos, des Führers der romantiſchen Schule, ſei es nun Cromwell oder Lucrèce Borgia oder Marie Tudor oder endlich les Burgraves, ſie führen nur ein Scheinleben, und kommen ſie dann und wann ans Licht, ſo verdanken ſie dies wohl weniger einer wirklichen Wertſchätzung als vielmehr der Pietät des franzöſiſchen Volkes für den glühendſten ſeiner Patrioten. Die einzige Ausnahme — wobei wir natürlich abſehen von dem der Oper Rigoletto zur Textunterlage dienenden Le roi

s'amuse — bildet in dieſer Hinſicht von allen ſeinen Stücken nur Hernani, das im Spielplan der Comédie française dauernd an erſter Stelle ſich behauptet.

Das Hin- und Herſchwanken aber unter dem Einfluß andrer Dichter, das unſichre Suchen nach einer Anlehnung hier oder dort zeigt ſich bei keinem Dramatiker auffallender als gerade bei dem Führer der Romantiker. Victor Hugo behandelt in ſeinen Dramen nacheinander Epiſoden aus der engliſchen, franzöſiſchen, ſpaniſchen und italieniſchen Geſchichte, dann wendet er ſich noch einmal nach Spanien und zum Schluß nach Deutſchland. Ebenſo unſicher iſt er in der Wahl ſeines Vorbildes; bald überwiegt der Einfluß Shakeſpeares, bald herrſcht derjenige Corneilles vor, bald übt Goethe die ſtärkſte Einwirkung aus. Und ſo fruchtbar er ſelbſt, ſo thätig ſeine Jünger auch waren, der Umſtand, daß dieſe ganze litterariſche Bewegung einen negierenden Charakter an ſich trug, daß ſie in einem Gegenſatz zur beſtehenden Richtung gipfelte, daß ſie kein feſt umgrenztes, greifbares Ziel vor Augen hatte, entzog ihr von vornherein jeden bleibenden Erfolg. Und höchſt bemerkenswert! Auch damals verband ſich mit dem Streben nach dem Natürlichen und Charakteriſtiſchen, mit der Nachahmung der Wirklichkeit bis zum Kraſſen und Häßlichen der Zug zum Wunderbaren und Märchenhaften, genau wie heute bei uns zu Lande. Allein, während *unſere* jüngſten Erzeugniſſe in Frankreich ſo gut wie anderwärts *wohl* beachtet

werden, ging jene ganze Tragödienlitteratur der Franzosen fast spurlos vorüber. Dieselben Völker, die jedes auf Galliens Boden entstandene Lustspiel der eignen Bühne einzufügen sich beeilen, bringen der Tragödiendichtung Frankreichs ein weniger als laues Interesse entgegen. Warum gelang es Frankreich nicht, im Trauerspiel den gleichen Beifall zu finden wie in den andren dramatischen Gattungen? Wo ist die Ursache dieser eigentümlichen Erscheinung zu suchen?

Frau v. Staël hat bei ihrer Anwesenheit in Weimar ihre Verwunderung darüber geäußert, daß die deutschen Dichter es nicht wie die französischen verstünden, in ihre historischen Stücke die Gegenwart einzuflechten, bestehende Zustände zu streifen, auf noch lebende Personen anzuspielen. Zufällig zwar fand Schiller Gelegenheit, ihr bald darauf ein ganz artiges Pröbchen dieser bei den deutschen Dramatikern vermißten Fähigkeit vorzuführen. Frau v. Staël saß bei der Erstaufführung des „Wilhelm Tell" zwischen dem Dichter und dem Schaffhausener Historiker Johannes Müller, dem Schiller die geschichtliche Grundlage zu seinem Drama entnommen. Höchst überrascht horchte sie auf, als sie in der 1. Scene des 5. Aktes von der Bühne her die Worte Stauffachers vernahm:

Es ist gewiß. Bei Bruck fiel König Albrecht
Durch Mörders Hand — ein glaubenswerter Mann,
Johannes Müller, bracht' es von Schaffhausen.

Dessen ungeachtet aber hatte die Französin mit

ihrem Ausſpruch doch recht; nur hat ſie darin nicht einen Vorzug, ſondern den wundeſten Punkt der franzöſiſchen Tragödiendichtung getroffen. Und wahrlich! wenn man das Luſtſpiel als die eigentliche Domäne der Franzoſen bezeichnen kann, für die Tragödie muß man das Gegenteil gelten laſſen. All die Eigenſchaften, die wir als unſchätzbare Ausrüſtung des franzöſiſchen Volkes für jene Gattung kennen lernen werden, ſind ebenſoviel Hinderniſſe für die Entfaltung tragiſcher Schöpfungskraft. Die gute Komödie entſteht im engen Zuſammenhang mit der Wirklichkeit, das Trauerſpiel iſt zumeiſt ihrem Bereich entrückt; die Komödie behandelt Probleme, die mit allen Faſern die Gegenwart berühren, der Konflikt im Trauerſpiel iſt für uns durchaus abgeſchloſſen. Die Schöpfung des hiſtoriſchen Trauerſpiels zumal — und das iſt's ja, was der Franzoſe unter „tragédie“ recht eigentlich verſteht — iſt auf eine Art naiver Grundſtimmung des Dichters wie vielleicht ſogar auch des Volkes angewieſen. Das hiſtoriſche Trauerſpiel verlangt das völlige Sichhineinleben des Schöpfers in die Zeit, in der es ſich abwickelt, es erheiſcht die unbedingte Abgeſchloſſenheit des Dichters mit ſeinen Ideen und es zwingt ihn, jede Berührung mit der Gegenwart möglichſt zu meiden. Nun hat man ſchon Racine den Vorwurf gemacht, ſeine Griechen und Römer trügen allzu ſehr den Stempel der Franzoſen ſeiner Zeit. Dieſer Vorwurf kam zumeiſt vom Ausland her und entbehrt für mehrere von den

Tragödien jenes Dichters entschieden der Begründung, wenn wir selbst nicht den Maßstab unsrer Tage anlegen, der ja bekanntlich auch die Modernisierung von Goten und sogar von biblischen Helden gelten läßt. Bezeichnend aber für die Franzosen ist, daß sie selbst in jenen Hellenen- und Römerdramen nach Zeitgenossen und Zeitverhältnissen suchen. Soll doch sogar der junge Monarch Ludwig XIV., der an eine Kritik von seiten der auf die königliche Gunst angewiesenen Dichter gewiß nicht zu denken hatte, die den Nero zeichnenden Worte am Schluß des 4. Aktes im Britannicus:

Il excelle à conduire un char dans la carrière;
A disputer des prix indignes de ses mains;
A se donner lui-même en spectacle aux Romains;
A venir prodiguer sa voix sur un théâtre.

auf sich bezogen und von Stund' an es unterlassen haben, sich an den Hofballetts mit eignen Leistungen zu beteiligen.

Doch was man bei Racine aus einigen Stellen herausgelesen, das drängt sich bei Voltaire überall von selbst auf, und der Dichter hat auch kein Hehl daraus gemacht, daß er mit seinen Tragödien mehr als einen bloß künstlerischen Zweck verfolgte. Gerade um deswillen schließt er Shakespeares „Julius Cäsar" mit dem Tode des Helden und stellt dem revolutionslüsternen Volke den Tyrannenmord als endgiltig gelungene That der Verschwörer dar; er unterdrückt den vierten

und fünften Akt, wo der Geiſt Cäſars ſieghaft hervortritt und Uneinigkeit das Werk der Republikaner zunichte macht. Und wiederum mit einem politiſchen Seitenblick wählt er ſich, angeregt durch die Figur des jüngeren Brutus in dem engliſchen Drama, zum Gegenſtand einer eigenen Tragödie den älteren Brutus, dem die Vertreibung der Könige Roms gelungen. Faſt alle ſeine Dramen ſind in Dialoge umgeſetzte Volksreden gegen Tyrannei, Aberglauben und Unduldſamkeit, ſein Jugendwerk Œdipe ſo gut wie der im reiferen Alter geſchaffene, von Goethe auf die deutſche Bühne gebrachte Mahomet. Von einem Stücke Viktor Hugos, das für das Jahr 1851 auf dem Repertoire ſtand, wird erzählt, es ſei in Rückſicht auf einige anzügliche Stellen nach dem Staatsſtreich abgeſetzt worden. Dem Bemühen der Freunde des Dichters gelang es, den Prätendenten zur Freigabe des Stückes zu bewegen, und er verſprach ſogar, ſelbſt bei der Erſtaufführung zu erſcheinen. Allein, als die Stelle kam:

Sire, le sang n'est pas une bonne rosée!

erhob ſich, im Angedenken an die Greuelthaten des Uſurpators, der ganze Saal, und drohend richteten ſich die Fäuſte gegen die Loge, die Louis Napoléon inne hatte. Daraufhin wurde das Drama natürlich von neuem verboten. Und ſo wuchert die politiſche Tendenz neben der hiſtoriſchen Tragödie fort bis in unſere Zeit hinein; und in aller Erinnerung ſind die wüſten Scenen, die ſich vor zwei Jahren an der Porte-Saint-

Martin bei der Aufführung des Déroulèdesschen Messire du Guesclin abspielten, da das Stück als eine Huldigung für die Orléans aufgenommen wurde. Und in Ajaccio mußte gar die Vorstellung von Sardous Mme Sans-Gêne inhibiert werden, weil die Landsleute des großen Korsen jedesmal eine die Ortsobrigkeit beängstigende Kundgebung zur Verherrlichung des Kaiserreichs veranstalteten.

Neben der politischen Tendenz aber machte sich noch eine zweite, zum mindesten ebenso nachteilige, die litterarische geltend. Wenn es gleich bei dem ersten Erzeugnis der klassischen Litteratur Frankreichs, beim „Cid", Freunde und Feinde des Dichters reizte, den Gegensatz, in den ihn sein selbständiges, erfolgreiches Schaffen zu seinem einstigen Gönner, dem allmächtigen Richelieu, gebracht hatte, zu verschärfen, wenn dann Racine gegenüber sich eine nörgelnde, verkleinernde Partei bildete, die einen Dichter zwölften Ranges Pradon auf den Schild erhob und ihn veranlaßte, mit einer Phaedra dem Erfolge des gleichnamigen Racineschen Stückes entgegenzutreten, so beeinflußte dies vielleicht nicht die Schöpferkraft, aber es wirkte zweifellos auf die Schaffensfreudigkeit des Dichters störend ein. Und bei der Stellung, die nun einmal das Theater von jeher im Leben der Hauptstadt einnahm, blieb kaum irgend ein bedeutender Schauspieldichter Frankreichs von derartigen Anfechtungen verschont. Scenen, wie sie bei der Erstaufführung der Racineschen Phèdre erlebt wurden, stehen beinahe auf

jedem Blatte der französischen Theatergeschichte verzeichnet. Damals, es war am 1. Januar 1677, hatten Racines Feinde — und er besaß deren infolge seines reizbaren Temperaments eine große Zahl — die Plätze für 15000 Franks gemietet und mit ihren Kreaturen angefüllt. Selbst die Champmeslé, die beliebteste Tragödin jener Zeit, wurde ausgezischt, und jede Wirkung ging in Geheul und Lachen unter. Noch ganz anders freilich war das Verhalten des Publikums bei der Première von Hugos Drama Hernani, das ja eine völlige Abwendung von der bis dahin geltenden klassischen Tragödie bedeuten sollte. Wie wenig es nachträglich unter diesem Gesichtswinkel angesehen wird, dafür spricht genugsam wohl die Thatsache, daß es so ganz allein fast von den nachklassischen Schöpfungen heute ebenbürtig neben den Tragödien Racines dasteht. Zur Zeit aber wurde es nicht als Kunstwerk an sich betrachtet, sondern gleich jedem Hugoschen Drama als ein litterarisches Manifest angesehen, und der Dichter so durch seine guten Freunde selbst, durch Sainte-Beuve, durch die Brüder Deschamps, durch Petrus Borel und viele, viele andere, aus den ruhigen Bahnen des Poeten heraus in die Arena gedrängt. Es ist erst wenige Monate her, da übergab Paul Meurice dem Archiv der Comédie française zwei Blätter, auf denen der ganze Plan der Hernanischlacht verzeichnet ist. Sie rühren vermutlich von Mme Hugo her und enthalten Randbemerkungen vom Dichter selbst. Da sind sie alle

aufgezählt, die Freunde, und in Tribus geteilt; es ſind Schildwachen und Plänkler ausgeſtellt. Petrus Borel und ſein Anhang ſitzen im Parterre, mehrere intime Freunde des Dichters ſogar auf der oberſten Galerie. Théophile Gautier hat 27 Plätze zur Verfügung, Gérard de Nerval 25, Paul Foucher 11; im ganzen ſtehen Hugo 285 parterres, 100 amphithéâtres, 10 secondes galleries und noch 126 nicht näher bezeichnete Plätze zur Verfügung. Und das hatte damals etwas zu bedeuten; die Freunde genierten ſich nicht im mindeſten, kräftig für den Dichter einzutreten und klatſchten ſich trotz der Claque die Hände wund. Heute iſt das doch etwas anders: Les amis? ruft ein moderner Dramatiker wehmütig aus; les amis? je les connais; leurs cœurs battent quelquefois, leurs mains jamais!

Verwundert ſteht man heute auf jeden Fall ſolchen Scenen gegenüber, wie ſie die vielgerühmte Hernanischlacht dem Publikum bot, wenn man die Geſamtentwicklung des franzöſiſchen Theaters ſich vor Augen hält. Man fragt dann wohl erſtaunt, welch dermaßen tiefgehendes Unterſcheidungsmoment das Nachbarvolk zwiſchen dem großen Romantiker und den klaſſiſchen Dichtern fand, um jene Kundgebung herbeizuführen. Uns will bedünken, daß die Reformen des Führers der neuen Schule die Entwicklung ſchier ebenſo wenig gefördert haben wie die ſtillen Anleihen Voltaires bei dem britiſchen Dichter. Der eine wie der andere hat die Geiſter zur Genüge in Erregung verſetzt, aber es

scheint fast, als ob sie, gleich so vielen kurzsichtigen Reformatoren, durch einige bedeutungslose Neuerungen den natürlichen Gang der Dinge eher aufgehalten als gefördert haben. Man spricht soviel davon, und Viktor Hugo vor allem thut sich in seiner bedeutsamen Vorrede zu Cromwell so viel darauf zu gute, das bis dahin von den französischen Tragödiendichtern zum Nachteil ihrer Schöpfungen streng beobachtete Gesetz der drei Einheiten endgiltig beseitigt zu haben. Keine Litteraturgeschichte, keine Poetik giebt es, die uns nicht nachdrücklichst versichert, daß die Beobachtung der trois unités ausschließlich an der Minderwertigkeit der französischen Tragödiendichtung schuld sei. Nun liegt es mir fern, zu leugnen, daß gewisse Absonderlichkeiten, so zumal das unvermeidliche Auftreten der mumienhaften, jeder Individualität entbehrenden confidents und confidentes, eine direkte Folge jener Eigentümlichkeit sind. Allein ich vermute, daß Leser und Hörer schließlich darüber so gut wie über den Mangel jedes Ortswechsels oder über die zeitliche Zusammendrängung der Handlung, ja daß sie sogar über das *Fehlen* jeglicher Handlung hinwegkommen würden, und zwar ohne es selbst zu bemerken, wofern nur Rede und Gegenrede an sich Interesse erweckten. Aber da eben liegt der wunde Punkt, und dem Romantiker verhilft das Überbordwerfen der drei Einheiten so wenig zu einem Erfolge, wie die Beobachtung der drei Einheiten für sich allein das klassische Drama geschädigt hat.

Man betrachte doch einmal daraufhin das langlebigſte unter den Hugoſchen Schauſpielen, eben ſeinen „Hernani“. Die Perſonen Don Carlos, der nachmalige Kaiſer Karl V. Donna Sol, die Geliebte des Titelhelden, und dieſer, ſelbſt, ſie alle ſind ganz dazu angethan, unſere Teilnahme für ihr Schickſal zu erwecken. Die Handlung iſt von vornherein ſpannend. Einige Scenen, ſo des künftigen Herrſchers banges Harren vor der Kaiſergruft zu Aachen auf den Ausfall der Fürſtenwahl und der Auftritt zwiſchen dem verfehmten Banditenführer Hernani und Donna Sol an der Schwelle der Brautkammer, ſind von packender Wirkung. Aber auch hier welch unerträgliche Längen in den Reden, welcher Schwulſt in den Worten, wie viel hohle Rhetorik. Man glaubt an manchen Stellen den Cid vor ſich zu haben, und im Cid iſt zufällig ebenfalls weder Zeit- noch Ortseinheit feſtgehalten. Und gerade die Tragödien Racines, in denen das Einheitsgeſetz am ſchärfſten beobachtet iſt, würden ſich durch geſchickte Bearbeitung noch am eheſten unſerem Intereſſe näherbringen laſſen.

Allein für unſeren Geſchmack müßten in den meiſten franzöſiſchen Verstragödien unbarmherzige Kürzungen der überlangen Tiraden vorgenommen werden. Es iſt nicht leicht etwas dramatiſch Unwirkſameres auszudenken als die Anrede Agrippinas an Nero im vierten Akte des Britannicus, die 108 Alexandriner zählt und für die bezeichnenderweiſe der Heldin ſogar, abweichend von allem Herkommen, das Niederſitzen erlaubt iſt.

Ihr antwortet Nero in 35 und Agrippina dieſem dann wiederum in ebenſo viel Verſen. Und ſo geht's faſt überall. Gleich in der erſten Scene der Iphigénie ſpricht Arcas, einer der Vertrauten des Agamemnon, in 26 Zeilen zu ſeinem Herrn, worauf dieſer, nur durch einige kurze Zwiſchenrufe unterbrochen, 120 Verſe vor uns herdeklamiert. Der Horace des Corneille ſchließt geradezu mit drei längeren Reden, von denen die erſte, die der Sabina 36, die des alten Horatius ſogar 100 und die des Tullus 53 Verſe zählt. Und all das entwickelt ſich ohne begleitende Handlung, beinahe ohne jede Leidenſchaft und in der typiſch gewordenen Stellung jedes Schauſpielers an dem ihm beſtimmten Platze. Wie ermüdend wirken notwendig ſolche ſich immer wiederholenden Deklamationen aus demſelben Munde auf den Hörer im Zuſchauerraume, und welches Geſicht ſoll nun gar der von Tauſenden beobachtete ſtumme Schauſpieler auf der Bühne als teilnahmsvoller Gegenpart beim Anhören dieſer minutenlangen Expektorationen machen? Wo uns in anderen Litteraturen derartiges entgegentritt, da handelt es ſich faſt durchweg um Monologe und ausſchließlich bei Höhepunkten der dramatiſchen Entwickelung. Wenn Wallenſtein vor ſeinem endgiltigen Abfall nochmals mit ſich zu Rate geht:

Wär's möglich? Könnt' ich nicht mehr, wie ich wollte?
Nicht mehr zurück, wie mir's beliebt? Ich müßte
Die That vollbringen, weil ich ſie gedacht;

wenn Tell unmittelbar vor der Ausführung ſeines

Mordanſchlages nochmals alle Einzelheiten desſelben bei ſich erwägt, wenn Hamlet ſeine Gedanken über „Sein oder Nichtſein“ laut und vernehmlich für ſich entwickelt, ſo ſind das alles pſychologiſch natürliche Vorgänge, die wir im Leben tagtäglich beobachten können als eine Folge übermächtiger Nervenſpannungen. Läßt ein dramatiſcher Dichter *ohne* dieſe Vorausſetzung ſeine Perſonen wiederholt längere redneriſche Übungen halten, ſo ſtellt er damit an Mitſpieler wie Publikum eine Zumutung, der ſie unmöglich mit gutem Willen nachkommen können.

Dieſes allzuweite Abirren des franzöſiſchen Dramatikers in das rhetoriſche Gebiet aber läßt nur *eine* Erklärung zu: die ſchwärmeriſche Liebe des Franzoſen zu ſeiner Sprache. Berauſcht von dem Wohlklang der eigenen Worte, läßt ſich der Dichter von Phraſe zu Phraſe tragen und findet nur ſchwer ein Ende, und um ſo ſchwerer, je ſprachgewandter und ſprachmächtiger er iſt, und darum der Lyriker Viktor Hugo oft noch ſchwerer als ſein Vorbild Corneille.

Den einfachſten Ausweg aus dieſem Irrgarten bot daher der Übergang vom Vers- zum Proſadrama, auf den übrigens ſchon Diderot und ſogar *vor* ihm bereits Destouches gelenkt hatte, und es iſt gewiß kein Zufall, daß der ältere Dumas, weniger dichteriſch begabt, aber auch weniger befangen als der Führer der Romantiker, zu wirkſamer Befehdung der klaſſiſchen Schule ſeine Dramen ſämtlich in Proſa ſchrieb. Und

wahrlich! ein äußerst glänzender Sieg ward seinem Henri III., ein noch glanzvollerer seiner „Christinentrilogie" zu teil. Und sehen wir von Patrie, womit wir freilich die bestgelungene Arbeit Sardous nennen, ab, so hat auch dieser moderne Dramatiker seine tragischen Helden sämtlich die Sprache des Tages reden lassen und hat, trotz mancher Überschwänglichkeiten im Stil, zum mindesten doch die dem Drama fremden, subjektiv-lyrischen Ergüsse, wie sie der Vers so gern mit sich brachte, ferngehalten. Vermutlich, um zugleich dem oft gehörten Vorwurf zu begegnen, daß den geschichtlichen Charakteren der französischen Tragödie die nationale Prägung, den Scenen die Lokalfarbe mangele, geht Sardou stets erst nach sorgsamster Vorbereitung an die Komposition seiner Dramen und wendet die größte Mühe an Herstellung historisch treuer Kostüme und Koulissen. Typisch für ihn und entsprechend seinen im Lustspiel beliebten Auskunftsmittelchen ist die ziemlich dürftig begründete Einführung einer mit den Zeit- und Ortsverhältnissen völlig unvertrauten Person, die da natürlich durch wißbegierige Fragen sich und so zugleich das Publikum in das gegebene Milieu einweiht.

In der schon genannten Erstlingstragödie Patrie führt uns der Dichter nach den spanischen Niederlanden in der Zeit des Herzogs Alba. Graf Ryssoor, das Haupt einer Verschwörung gegen den spanischen Machthaber, wird von seinem eigenen Weibe Dolorès an den Feind verraten. Sie, die heißblütige Spanierin, fand keine

Befriedigung in der Liebe zu dem kühlen, nur an die Befreiung ſeines Vaterlandes denkenden Niederländer. Nach dem durch ihren Verrat herbeigeführten Tode des Gatten hofft ſie, ſich ungeſtört ihrem Liebhaber Karloo hingeben zu können. Doch dieſer, ein Freund des Grafen Ryſoor und Teilnehmer an deſſen Verſchwörung, erfährt erſt jetzt, daß Dolorès es war, die des Gatten patriotiſche Unternehmung vereitelt hat. Er verzichtet auf die ihm durch ihre Fürbitte bei Alba erwirkte Freiheit, erdolcht die Geliebte angeſichts des für ihn geſchichteten Scheiterhaufens und ſtürzt auf den Richtplatz. — Wer je durch eigene Anſchauung oder auch nur durch Lektüre die Meiſterhand Sardous im Schaffen aufregender Vorgänge und ſpannender Situationen kennen gelernt hat, wird ahnen können, welch lebensvolles Bild der Dichter auf dieſem Untergrunde zur Ausführung gebracht. Folterkammer, Kerker und Richtſtätte, Herzog Alba mit ſeinem glänzenden Gefolge, eine aufgeregte, durch die täglichen Vorgänge in Atem gehaltene Volksmenge, das dürfte auch einem weniger geſchickten Dramatiker zu wirkſamen Scenen verholfen haben. Und ſo wie in dieſer Tragödie weiß Sardou ſich überall das Gewebe für die Ausſpinnung intereſſanter Situationen zu verſchaffen, ſei es nun der in La Haine dargeſtellte Bürgerkrieg zwiſchen Welfen und Ghibellinen, ſei es der in Théodora ſpielende Nikaaufſtand unter der Regierung Juſtinians, oder das in La Tosca ſich abwickelnde Schickſal eines politiſchen Flüchtlings und ſeines

Helfershelfers, oder endlich das Absterben des oströmischen Reiches in Ghismonda, wo die Titelheldin, die verwitwete Herzogin von Athen, ihre eigene und des Vaterlandes Rettung einem Ausländer und noch dazu dem Sohne einer Gefallenen verdankt und ihn nach heftigen inneren Kämpfen schließlich als Gatten zu sich erhebt. Ein fast noch wirksameres Gebiet für die historische Tragödie hat sich Sardou erobert, als er mit Thermidor zur Geschichte *seines* Volkes überging, ein Unterfangen, das bekanntlich die klassische Schule, die ihre Stoffe nur einem örtlich und zeitlich entrückten Milieu entnehmen will, streng verpönt. Und lange Zeit ward dieses Verbot auch beachtet, so lange nämlich, als Dichter und Schriftsteller politisches Handeln ausschließlich der Autorität des Staates anheimgaben. Eine neuere Epoche, die das Volk zur Teilnahme an der Gestaltung seiner Geschicke heranzog, hat eben auch *da* Wandel geschaffen, und der nationale Dichter wird es doch auch wohl in Frankreich als sein *höchstes* Ziel erkennen, einen vaterländischen Stoff zum Dichtwerk zu gestalten. Und so war ja in der That schon Dumas père mit seinem Charles VII. und Henri III. diesen Weg nicht ohne Glück gewandelt, so Casimir Delavigne mit seinem Louis XI., so Ponsard mit dem Drama Agnès de Méranie, in dem der spannende Kampf zwischen weltlicher und geistlicher Macht im Mittelalter in hohem Maße fesselt. Dieser selbe Dichter hat ja dann auch der Revolutionsgeschichte die rührende

Gestalt der Charlotte Corday entnommen, wie schließlich Sardou nochmals mit seiner, alle Bühnen im Fluge erobernden Mme Sans-Gêne und mit seiner jüngsten, weniger geglückten Komödie Paméla in jenes Zeitalter zurückgekehrt ist, und wie sich Jules Claretie ja ebenfalls da seinen dramatischen Lorbeer geholt hat. Es wird eben alles, was sich an diese merkwürdigste Epoche im Völkerleben knüpft, immer eine besondere Anziehung auf den Dichter ausüben, und sicherlich von Tag zu Tage mehr. Aus jenen fernen Tagen aber, in denen der Kampf um die Menschenrechte tobte, und aus der langen Reihe von Jahren, die dann bis zum Sturze des Imperators verflossen, spricht kein einziges größeres dramatisches Gebilde zu uns. Das Schauspiel der Weltgeschichte unterdrückte das Bühnenspiel. „Was sprichst du mir von Tragödien," schreibt damals der schon erwähnte Shakespeare-Übersetzer Ducis an einen Freund, „was sprichst du mir von Tragödien? Die Tragödie ist ringsumher auf der Gasse. Sobald ich den Fuß vor die Thüre setze, schreite ich in Blut bis zu den Knöcheln." Und von der Zeit des ersten Kaiserreiches sagt Georg Brandes: „Wie ein seelenvolles Lied in einem Zimmer abgebrochen wird, wenn ununterbrochenes Gerassel schwerer Wagen die Straße erschüttert, so wurde das geistige Leben ausgelöscht." Und erst nach einem halben Jahrhundert also wendet sich der erste bedeutende Dramatiker jenen Ereignissen zu, und man sieht es daran wiederum bestätigt, daß

sich die echte Tragödie der Stoffe erst bemächtigt, wenn diese längst aufgehört, unsere Leidenschaften zu berühren, gerade wie der gute Wein erst abgezogen wird, nachdem der Most völlig ausgegoren.

Der jüngste Bearbeiter eines Revolutionsstoffes ist aber der in den letzten Jahren viel genannte Paul Déroulède, der Schöpfer der Chants de soldat, der Herold Boulangers, der Führer der Patriotenliga. Die Gegenwart hat ihm nicht erfüllt, was er von ihr erwartet, so hält er sich an die Vergangenheit, an Jeanne d'Arc, an Napoléon, an die Generale der ersten Republik. „La Mort de Hoche", so betitelt er sein jüngstes Drame historique en prose und schildert uns in jenem mit fünfundzwanzig Jahren zum General beförderten und vier Jahre später bereits verstorbenen Soldaten den Führer, wie ihn die gute Republik braucht, die république des honnêtes gens, nicht die république paludéenne, die versumpfte, womit er die heutige meint. Offenbar hat er mit diesem Drama zugleich seinem Helden Boulanger ein Denkmal setzen wollen, und darum nahmen die Verehrer des brav' général, das heißt so ziemlich alle, die der gegenwärtigen Regierung aus irgend einem Grunde grollen, die fünfaktige Oppositionsrede des Dichters aus dem Munde der Männer von 1789 in den Kauf. Noch um vierhundert Jahre weiter zurück liegt der Stoff, den Déroulède in seinem „Messire du Guesclin" behandelte, dem dreiaktigen Versdrama, das im Winter 1895 auf der Bühne der Porte-Saint-

Martin so an die hundert Aufführungen erlebte. Du Guesclin ist der Vorläufer Jeanne d'Arcs in den Kriegen Frankreichs gegen England. König Johann ist in London gefangen, Paris in den Händen Etienne Marcels. Der Dauphin Karl verläßt die Hauptstadt und nimmt, von der feindlichen Bevormundung frei geworden, den Titel eines Regenten des Königreichs an. Als er aber mit einer Armee zurückkehrt und Paris belagert, gerät er durch Mangel an Lebensmitteln in die größte Not. Er ruft den viel gefeierten du Guesclin zu Hilfe, der dann auch, allen Anfeindungen der Höflinge zum Trotz, sich das Vertrauen des Dauphin erhält und diesen schließlich zum Siege führt. In dem Stücke fehlt es nicht an starken Gefühlen, an wirkungsvoller Beredsamkeit, aber weder die Handlung, noch auch die Entwickelung des Liebesverhältnisses, das wie in allen französischen Dramen auch hier im Mittelpunkte des Interesses steht, noch endlich die Versifikation ist zu billigen. Unhistorisch an dem Stücke ist insbesondere der Patriotismus du Guesclins in einer zu jener Zeit völlig unbekannten Ausbildung. Man kämpfte damals für sich oder für sonst eine Person, nicht aber für ein Vaterland. Von vielen Seiten wurde der Déroulèdesche Versuch als eine verheißungsvolle Rückkehr zum ernsten, historischen Schauspiel begrüßt, wie man es anderwärts gepflegt sah. Man dachte da gleich an Shakespeare, an Heinrich von Kleist, an Schiller. Wenn sich aber der französische Dichter etwa durch die Schillersche

„Jungfrau" zu seiner Schöpfung hat begeistern lassen, so hat er eben nur den Anstoß benutzt, nichts weiter.

Angesichts der Wiederbelebung übrigens, die hier ein dem mittelalterlichen Heldensange, der sogenannten Chanson de geste, entnommenes Sujet auf der Bühne gefunden, drängte sich mir zur Zeit der einem modernen Philologen so naheliegende Gedanke auf, daß nun nach und nach diese ganze Litteratur, gleich wie sie durch Wagner im deutschen Musikdrama neues Leben empfangen, nun auch auf gallischem Boden wieder auferstehen und aus dem epischen ins dramatische Gebiet übergehen möchte. Und siehe da! Nicht ganz zwei Jahre darauf, vor wenigen Monaten, konnten die Besucher des Théâtre-Français die Aventiure Tristan und Isolde, jenes Spielmannslied aus der Artussage, das durch Gottfried von Straßburg in deutsche Reime gebracht worden ist, über die Bühne gehen sehen. Von einem eigentlich tragischen Konflikt war nicht die Rede, die vom Epos dargebotenen Charaktere waren weder vertieft noch begründet, die dramatische Form war einzig durch Wechselreden gekennzeichnet. Aber die wahrhaft bestrickenden Verse Armand Silvestres und die bunte Folge glänzender Bilder ließ sich das Publikum gern als Ausgleich für die mancherlei Mängel gefallen.

Immerhin wird das Drama, dessen Vorzüge so offenkundig den Anleihen aus einer anderen poetischen Gattung entsprungen, streng genommen ebensowenig als echtes Kunstwerk gelten können wie dasjenige, das

für seine Wirkung so unbedingt an das patriotische Hochgefühl appelliert, und keines von beiden wird mit dem Maßstabe gemessen werden dürfen, den man an die gute Tragödie anzulegen gewohnt ist.

Diese aber ist neben jenen Afterdramen nicht ausgestorben und findet auch in Frankreich fort und fort ihre Pflege bei den besten unter den Lieblingen der Muse. Und da steht in der Vorderreihe François Coppée mit seinem Drama Severo Torelli. Es entrollt uns das tragische Geschick des Pisaners Severo, der seinen Vater wie seine Vaterstadt an dem Tyrannen Spinola rächen will, an der Ausführung dieses Planes aber durch eigentümliche Umstände gehindert wird. Das Stück hatte bei seiner Aufführung im Winter 1883 einen ungeheuren Erfolg und erhielt sich seitdem auf dem Spielplan des Odéon mit gleichem Glück, um erst vor drei Jahren von der fast ebenso beifällig begrüßten Tragödie Pour la couronne sich ablösen zu lassen, in der uns der Dichter nach dem Byzanz des 15. Jahrhunderts versetzt. Nicht an der, bei Coppée selbstverständlichen, Schönheit der Verse, wohl aber an dramatischer Kraft stehen die Jacobites, die den letzten Kampf der Schotten gegen England um die Mitte des vorigen Jahrhunderts schildern, hinter den schon genannten Dichtungen zurück. Wie hier das lyrische Element, so überwiegt das epische in dem bereits zwanzig Jahre zurückliegenden weitschichtigen Bühnenwerke La guerre de cent ans. Ein Bild aus der

französischen Sittengeschichte giebt uns das Schauspiel Mme de Maintenon, das schon im Jahre 1881 aufgeführt wurde, ohne sonderlichen Anklang zu finden. Das dramatische Gepäck Coppées ist übrigens größer, als man es gemeinhin bei diesem Lyriker vermutet und zählt namentlich eine Menge von Ein- und Zweiaktern, aus deren Reihe nicht gerade das beste Le trésor durch die Reclamsche Sammlung einem deutschen Publikum leicht zugänglich geworden ist.

Neben Coppée glänzte unter den französischen Tragikern vorübergehend Parodi, der Verfasser des am Théâtre-Français bejubelten Trauerspiels La reine Joanne, und seit mehreren Jahren gar glaubt man an dieser Bühne, den direkten Nachfolger eines Corneille und Racine gefunden zu haben in dem Dichter Henri de Bornier. Auch bei ihm liegt die Stärke in dem Glanz der Diktion, auch bei ihm sind die Leidenschaften eingedämmt, die Charaktere herabgestimmt, die Handlung auf ein Mindestmaß beschränkt. Das zeigt sich schon in seinen älteren Dramen Le Mariage de Luther und Dante et Béatrice, mehr aber noch in den jüngeren: La Fille de Roland, die zeitig auch ins Deutsche übertragen ward, les Noces d'Attila, l'Apôtre und in dem erst vor drei Jahren an der Comédie aufgeführten Fils de l'Arétin. Das besonders Bestechende an diesen Stücken liegt für das französische Publikum wohl wiederum — ganz entgegen dem eigentlich Klassischen — in der Abspiegelung der profanen Alltags-Welt-

läufte auf ſo geheiligtem Hintergrunde. Während Borniers Drama ſo doch das moderne Element in ſich hervorkehrt, zeigt es auf der andren Seite in dem Wechſel von Ort und Zeit Berührungspunkte mit der Romantik. In dem Fils de l'Arétin ſpielt der zweite Akt zwölf Jahre nach dem erſten, und der vierte wiederum mehrere Jahre nach dem zweiten und dritten. Zugleich drängt ſich in dieſes Stück auch das ganz neuartige Motiv der Vererbung hinein. Pietro Aretino, der wegen ſeiner ſcharftreffenden Satire gefürchtete, von Königen und Päpſten umſchmeichelte, durch Frauengunſt verwöhnte Verfaſſer der berüchtigten, Franz I. von Frankreich gewidmeten Raggionamenti, der Umanità di Cristo, vieler geiſtvoller Komödien und obſcönſter Sonette und Stanzen, möchte ſeinen Sohn Orſinio in eine reinere Sphäre emporführen, als die iſt, in der er ſelbſt ſich wohl gefühlt; aber umſonſt. Die vom Vater überkommene Verderbtheit führt den Sohn ſchließlich dahin, aus eitler Selbſtſucht ſeine Vaterſtadt Venedig — es iſt das Venedig des 16. Jahrhunderts — an die türkiſche Flotte zu verraten. Doch der Vater hat den Plan durchſchaut; er beſchwört den Sohn, von ſeinem Vorhaben abzuſtehen, und da er kein Gehör findet, erſticht er ihn. Dieſer hier angedeutete Inhalt darf nun nicht die Veranlaſſung bieten, das Borniersche Drama in das Gebiet des hiſtoriſchen Schauſpiels zu verweiſen. Nicht bloß, daß eine dahin gehende Tendenz dem Dichter völlig fern lag, wie man ſich

beim Lesen oder Anhören des Stückes bald genug überzeugt, die geschilderten Ereignisse entsprechen der Geschichte ganz und gar nicht, und vor allem hat es nie und nimmer einen Sohn des Aretiners gegeben, so wenig wie — dem Titel la Fille de Roland zum Trotz — jemals eine Tochter Rolands existiert hat.

Doch gleichviel! Der Beifall, mit dem diese Zwitterschöpfungen bei den Urteilsfähigsten im Publikum aufgenommen werden, zeigt uns die politisch so neuerungssüchtige Nation auf künstlerischem Gebiete außerordentlich konservativ und geneigt, jeden Versuch einer Annäherung an die klassische Tragödie gutzuheißen, all der Bemühungen ungeachtet, die seit nahezu anderthalb Jahrhunderten gemacht worden sind, sie davon loszueisen. Keinem, auch nicht dem klarsten und zielbewußtesten Reformator Diderot, gelang es, dem französischen Volke einen befriedigenden Ersatz für jene Gattung zu bieten. Die Wirkung seiner zahlreichen anregenden Bemerkungen und Abhandlungen läßt sich überall und zwar bis in unsre Zeit hinein verspüren. Die Romantiker knüpfen ebensogut an ihn an wie die ihnen totfeindliche École du bon sens. Es ist aber ein andres mit Definitionen, ein andres mit Beispielen. Aus den Definitionen, und seien sie noch so exakt, macht ein jeder, was ihm paßt; die Beispiele Diderots aber halten das nicht, was seine Gesetze erwarten lassen. Und wie die Blüte des Rührstücks, namentlich zur Zeit eines Iffland und Kotzebue, der

allzu hohen Wertschätzung von dieses Kunstrichters Père de famille auf deutscher Seite zuzuschreiben ist, so dürfen die Schöpfer des französischen Melodrams, die d'Ennery und Genossen, ihrem Wirken durch die Berufung auf ihn ein ästhetisches Mäntelchen umhängen. D'Ennery ist ja der Klassiker des Melodrams, der Dramatiker des französischen Kleinbürgerstandes. Die kleinbürgerliche Moral, platte Wahrheiten, unwiderstehliche Einwirkung auf die Thränendrüsen und Spannung, Spannung bis zum Übermaß, das sind so die Kräfte, die bei den Dichtern dieses Genres walten. Fanchon das Leiermädchen, die Perle von Savoyen, die beiden Waisenkinder, Marie Anne, ein Weib aus dem Volke, diese auch in Deutschland bekannt gewordenen Stücke kennzeichnen sich wohl zur Genüge durch ihre Titel. Die Gesamtzahl von D'Ennerys Schauspielen, unter denen sich freilich auch die bekannten Ausstattungsstücke à la Jules Verne und mehrere Vaudevilles und Feerien befinden, erreicht die Summe von Zweihundert, die der Meister zum Teil im Kollaborat mit Alexandre Dumas, Paul Foucher, Hector Crémieux, Verne u. a. vollendet hat. Eine der jüngsten Schöpfungen auf diesem Gebiete ist Decourcelles Les deux gosses, das im Ambigu-Theater hintereinander über tausend Vorstellungen erlebte. Die besseren Erzeugnisse des Melodrams sind übrigens nicht gar so weit von den sogenannten historischen Dramen Sardouscher Mache entfernt, die es ja auch darauf anlegen, durch Spannung und Aufregung

zu wirken und denen nur die Harmlosigkeit jenes anspruchsloseren Genres gänzlich abgeht. Alles in allem genommen, ist dem Melodrama in der in Frankreich üblich gewordenen Bedeutung der Name eines reinen Kunstwerks zum mindesten ebensosehr abzusprechen, wie das gegenüber dem ursprünglichen Melodram, der theatralischen Deklamation mit Instrumentalbegleitung, von jeher geschah.

Mit Diderots Forderung, Tragisches und Komisches nach dem Vorbild der beide Affekte gern mischenden Natur in demselben Schauspiel zu vereinigen und so eine neue Mittelgattung zwischen Lust- und Trauerspiel, das Drama kat'exochen, zu schaffen, hat eben so recht eigentlich Keiner etwas anzufangen gewußt, auch nicht er selber. Und wenn er von der Tragödie verlangte, daß sie herabstiege von ihrer Höhe und an die Stelle der Könige die Bürger setzen sollte mit ihren uns viel näher berührenden Leiden und Freuden, so übersah er, daß in den Zeiten absolutistischen Herrschertums von tragischer Schuld und tragischer Sühne genau genommen fast nur bei dem Inhaber des Thrones und den diesem nahestehenden Personen die Rede sein konnte. Wie sollte man in den Tagen Diderots den bürgerlichen Kreisen etwas der hohen Tragik Ebenbürtiges entnehmen, wenn nicht eine gleich aufregende Handlung, ein gleiches Hangen und Bangen zwischen Leben und Tod und schließlich wohl einen Mord, eine gewaltsame Vernichtung mit großem Apparate, wie

man sie bei den ehrgeizigen, rivalisierenden, gegen die Macht eines Höheren sich auflehnenden Fürsten der klassischen Tragödie zu sehen gewohnt war. Und wo sonst hatte man in dem Schoße einer politisch willenlosen, zur Ohnmacht verurteilten Menge, deren Vorsehung eben der Fürst war, wo anders hatte man da das tragische Moment zu suchen, als etwa in den hochnotpeinlichen Kriminalprozessen, wie sie ja thatsächlich schon vor Diderots Auftreten durch den Engländer John Lillo und auch in unsrer neuen Zeit wieder durch Rosegger, Richard Voß und noch so manchen Dramatiker dem Publikum vor Augen geführt wurden. Aber, um wirklich Neues zu schaffen, mußten Dichter erstehen, die für den Flügelschlag einer andren Zeit mit ihren so ganz veränderten Lebensbedingungen ein besonders scharfes Ohr hatten. Neue, bis dahin ungeahnte dramatische Probleme drängten sich hervor, Probleme, wie sie der Encyclopädist Diderot auch nicht entfernt ahnen konnte, er hätte denn mit Prophetengabe ausgerüstet sein müssen, Probleme von so eminenter Bedeutung für das wirkliche Leben, daß uns modernen Menschen darüber die rein theoretischen Fragen nach der Form, unter der sie uns entgegengebracht werden, ob als Drame à thèse oder Pièce à clef, als Tableau dramatique oder Comédie, völlig gleichgiltig geworden ist. Die Kultivierung der eigentlichen Tragödie ist auch bei uns ja, trotz einem Hebbel, Grillparzer und Wildenbruch, ein wenig in den

Hintergrund getreten. Auch bei uns sieht man es heutzutage schon fast als eine Art Weltflucht an, wenn man sich zur Betrachtung eines Schillerschen oder Goetheschen Trauerspiels ins Theater begiebt. Und genau das gleiche Gefühl hat der Franzose, wenn er nach einer Reihe moderner Dramen, etwa nach Augiers „Aventurière," nach Prévosts „Demi-Vierges," Hervieus „Loi de l'homme" oder Donnays „Amants" für einen Abend zu jenen weitentrückten Gestalten aus der Welt der Griechen und Römer zurückkehrt. Viel häufiger, als das unter uns geschieht, geht er dabei zu den tragischen Dichtern der Alten selbst, und eine Darstellung von Äschylus' Agamemnon, von Sophokles' Antigone und Oedipus Rex, von Euripides' Hippolytos gehört auf der französischen Bühne nicht zu den Seltenheiten. Und eben diese Stücke sind es auch, die alljährlich ein aus den besten Schauspielern der Comédie française gebildetes Elite-Ensemble in dem altehrwürdigen, aus der Römerzeit erhaltenen Théâtre antique zu Orange vor uns wiederaufleben läßt.

Bei diesem Nebeneinander der antiken Schöpfungen in französischem Gewande und der französischen Originaldichtungen nach antikem Muster ist es dann nicht zu verwundern, daß Vergleiche zwischen diesen und jenen aufgestellt werden. Gar zu gern nennt der Franzose seinen Corneille den Äschylus, Racine den Sophokles und Voltaire den Euripides unter den französischen Tragikern, und will man den Vergleich über-

haupt gelten lassen, so wird man gestehen müssen, daß die Zusammenstellung im einzelnen manches für sich hat. Euripides zumal ist gewiß in seiner starken Neigung zu philosophischer Rhetorik vorbildlich geworden für den Tragödienstil Voltaires. Aber gerade bei ihm läßt ein Moment den Leser oder Hörer über etwaige Breiten in der Diktion hinwegsehen; das ist der so außerordentlich reiche sentenziöse Gehalt seiner Tragödien. Jede zwanzigste oder dreißigste Zeile bringt uns ein treffendes, leicht zu behaltendes und behaltenswertes Wort. Dieser eminente Vorzug des Griechen, ein Vorzug, den auch unsere tragischen Dichter sich mit so vielem Glück zu eigen gemacht haben und den unter Frankreichs Dichtern beispielsweise Lafontaine selbst in der kleinsten seiner Fabeln aufweist, er wurde von den Tragödiendichtern außer Acht gelassen. Die Citate, mit denen auch der Franzose gern seine Rede würzt, sie sind den Lustspieldichtern und dem oben genannten Fabulisten entnommen. Die französische Tragödie giebt dergleichen kaum her. Dies ist ihr zum Vorwurf zu machen, viel mehr, meiner Meinung nach, als der so oft gerügte Mangel historischer Treue. Bei ihrem engen Anschluß an die griechischen Vorbilder sahen sich die Franzosen gerade in diesem Punkte ja völlig im Stich gelassen, da abgesehen von Äschylus' „Perfern" in keinem Werke jener drei großen Tragiker der Versuch gemacht worden ist, historische Menschen zu schildern; und auch des Äschylus Darius, Xerxes und Atossa

konnten ihnen kaum als Muster geschichtlich treuer Zeichnung gelten. Wohl hätten sie von anderen Dichtern lernen können, und die Romantiker haben ja auch gelernt. Doch beinahe will es uns bedünken, als ob Paillerons Worte von der Ehrfurcht des Franzosen vor der Langenweile geradezu auf einige Erzeugnisse der klassischen Tragödie gemünzt sind. Im ersten Akt des „Monde où l'on s'ennuie" heißt es: Le Français a pour l'ennui une horreur poussée jusqu'à la vénération. Pour lui, l'ennui est un dieu terrible qui a pour culte la tenue. Il ne comprend le sérieux que sous cette forme en politique comme en science, comme en art, comme en littérature, comme en tout.

Aber wenngleich der klassischen Tragödie auch dieser Mangel und ob ihr gleich noch viele andere, genannte und ungenannte, anhaften, sie hat dennoch stets einen besonderen Zauber auf den Hörer ausgeübt und übt ihn noch immer, und der liegt — das muß immer wieder und auch hier zum Schluß noch einmal gesagt werden — in der Sprache. Und wenn wir Lehrende beispielsweise danach trachten mögen, in der so licht erscheinenden Prosaform des Franzosen einen möglichst eigenartigen und tiefen Gedankengehalt der lernenden Jugend zuzuführen, in der Versdichtung, zumal in der tragischen, wird es wesentlich wohl der formale Wert dieser Poesie sein, für den wir ihr Verständnis bis zu einem gewissen Grade wenigstens heranbilden müssen.

Denn, ihn voll und ganz zur Geltung zu bringen, dazu gehört eigentlich eine deklamatorische Kraft ersten Ranges, ja ein Ensemble von Schauspielern, wie es das Théâtre-Français uns bietet, dazu gehört beinahe sogar das ganze französische Milieu. Und wie der Volksgesang, wie das Nationallied nur an seiner Geburtsstätte uneingeschränkte Wirkung ausübt, so das Wort der französischen Tragödie. Es hat zur Voraussetzung die volle Hingabe der Interpreten an ihre Aufgabe wie die gläubige Teilnahme der Hörer. Wirkt doch auch die griechische Tragödie immerhin noch mehr aus dem Munde des eingeweihten jungen Philologen und selbst des Gymnasiasten als in der Wiedergabe durch eine moderne Schauspielgesellschaft. Und darum gilt hier, wenn irgendwo, das Wort Goethes:

Wer den Dichter will verstehn,
Muß in Dichters Lande gehn.

3.

Das Luſtſpiel.

Die Franzoſen ſind das luſtſpielbegabteſte Volk der Erde, und die Bühnen aller Welt rechnen mit ihrem Repertoire. Das Bewußtſein aber, auch jenſeits der Grenzen ihres Landes in weitem Umkreiſe beachtet zu werden, wirkt zurück auf die Produktionsluſt der franzöſiſchen Theaterdichter, nicht anders wie auf dem Lebensmittelmarkte diejenige Ware immer am friſcheſten erhalten und am beſten geliefert wird, die man am meiſten begehrt.

Und in der That, was zur Schöpfung des Luſtſpiels nötig iſt, das beſitzen die Franzoſen im höchſten Grade. Der ſichere Blick für das Komiſche in den Situationen, der Sinn für Witz und Wortſpiel, die Freude an pointierter Rede und Gegenrede, die Neigung, mit der Sprache zu prunken und ihre Laute klingen zu laſſen, ohne damit immer einen zum Nachdenken zwingenden

Inhalt zu geben, all das iſt dieſem Volke mehr eigen als irgend einem anderen auf dem Erdenrund. Der galliſche Eſprit und der Bonſens ſind die Grundlagen des modernen Salonluſtſpiels. Von Zeit zu Zeit mag uns der engliſche Humor, die deutſche Luſtigkeit mehr zuſagen. Als Alltagsnahrung wünſchen wir die durch eine gewiſſe Wohlanſtändigkeit geleitete, gehaltene Heiterkeit uns entgegengebracht zu ſehen, wie wir ſie in der guten Geſellſchaft zu beobachten gewohnt ſind. Das Trauerſpiel und die Poſſe haben das Vorrecht, in dem Zuſchauer ihm ungewohnte Affekte hervorzurufen und ihn ſeiner Gemütsſtimmung zu entreißen; je mehr ihnen das gelingt, deſto größer ihr Erfolg. Daß das Luſtſpiel ohne dieſe gewaltſamen Erſchütterungen — wiewohl es ſie nicht ängſtlich zu meiden braucht — wirkt, das gerade macht ſeine Sonderart aus. Das Trauerſpiel erregt, die Poſſe amüſiert, das Luſtſpiel intereſſiert. Und dieſes ruhige Intereſſe, die aller Leidenſchaft entkleidete Teilnahme weiß der Franzoſe, wo etwa die Handlung im Stiche läßt, durch die ihm eigene Konverſationsführung wach zu halten, ein Mittel, das nachzuahmen uns Deutſchen beiſpielsweiſe infolge des in unſerem Satzbau herrſchenden Einſchaltungsſyſtems bis zu einem gewiſſen Grade verſagt iſt. Durch die dem Franzoſen auch im Nebenſatze gebotene ſofortige Nennung der gehaltvollſten Satzpartikel, des eigentlichen Gedankenträgers, des Verbums, wird die prompteſte Unterbrechung der Rede durch den Gegenredner, der den

Inhalt des Geſagten in Frage ſtellen oder leugnen will, hervorgerufen. Zumeiſt nachdem das dritte oder vierte Wort geäußert, oft aber ſchon eher ſpringt der Gegner ein, um nun ſeinerſeits wieder beim zweiten Wort unterbrochen zu werden. So löſen ſich die Sprechenden mit blitzartiger Geſchwindigkeit ab, Schlag auf Schlag ſetzt Rede und Gegenrede ein, und in ſchier atemloſer Haſt folgen wir den wechſelnden Gedanken. Und ſo liegt in dem, was das eigentlich Unterſcheidende der franzöſiſchen Konverſation bildet, ſchon gewiſſermaßen die Grundlage des Konverſationsſtückes, das Abrupte, das Fragmentariſche, eine Ergänzung Herausfordernde, das zur Unterbrechung Reizende, Überraſchende, Paradoxe. Man ſehe ſich einmal daraufhin die Tagesblätter an mit ihren Nouvelles à la main, ihren Schilderungen von Typen und Vorgängen, ihrer Charakteriſierung von Perſonen und Dingen. Man höre ſich die Rede des Deputierten, das Plaidoyer des Advokaten, ja ſelbſt den Vortrag des Gelehrten daraufhin an. Um an einem Vorgang im Staatsminiſterium Kritik zu üben, wird eine ſtark pointierte Unterhaltung zweier Deputierter dem Figaro eingefügt; der Gaulois bringt draſtiſch zugeſtutzte Szenen aus den letzten Verhören des Unterſuchungsrichters; und jeden Samſtag bieten die geleſenſten Boulevardblätter ein zwei bis drei Kolumnen füllendes Dramolet über irgend einen aktuellen Geſprächs- oder Leſeſtoff. Überall nimmt man die Hinneigung zum Dialoge, über-

all die Keime der guten Komödie wahr. Rühmen es doch die Franzoſen gern an ihrem großen Hiſtoriker Auguſtin Thierry, daß er die verjährten Formen, den lehrhaften Ton, die eintönige Erzählung der Geſchichte unterdrückt und daß er eine Art Inſcenierung eingeführt, um das Geſchehnis in helleres Licht zu ſetzen, daß er die Detailmalerei des dekorativen Apparates, die Schilderung der Charaktere, insbeſondere aber, daß er die Verlebendigung weit zurückliegender Vorgänge durch die Geſprächführung zwiſchen den beteiligten Perſonen herbeizuführen verſtanden habe.

Dazu iſt der Franzoſe, zumal der Südfranzoſe und der ihm hierin gleichende Pariſer an und für ſich Farceur. Er ſpricht, um Eindruck zu machen, und ſelbſt das Alltagsgeſpräch iſt bei ihm dramatiſch zugeſpitzt. Es ſind noch immer dieſelben Gallier, wie ſie uns Diodor ſchildert: „Eine Sache giebt es, die der Gallier faſt ebenſo liebt, wie ſich tüchtig herumzuſchlagen, das iſt ‚fein zu ſprechen'". Die Warenanpreiſungen, die bei uns zumeiſt in Form von Gedichten in Knittelverszeilen erſcheinen, ſind hier verſifizierte Dialoge; die Ausruferin hinter dem Gemüſekarren mit ihrem Singſang macht den Eindruck einer Primadonna; und ſchon taucht da und dort neben dem Hauſierer der Deuteragoniſtes auf, wie bei jenem Tintenverkäufer an der Ecke des Boulevard Poissonnière, deſſen Ruf: Mesdames, messieurs, voilà la bonne encre, achetez la bonne encre! der aſſiſtierende Sohn ſtets

mit den Worten begleitete: Cela doit être vrai; car c'est mon père qui le dit.

Fürwahr, man könnte sie alle um ihre Zungenfertigkeit beneiden, weit mehr aber noch um die Art, ihre Sprache zu behandeln. Es ist, wie wenn jeder sich bewußt wäre, vor zahlreicher Zuhörerschaft zu reden und dieser das Beste bieten zu müssen. Und so liegt denn dem Franzosen überhaupt, auch wenn es sonst mit seiner Bildung nicht weit her ist, sobald er mit dem großen Publikum zu thun bekommt, in wirklich bemerkenswerter Weise die Handhabung seiner Muttersprache am Herzen. Der Pflege mündlicher Ausdrucksfähigkeit und der Beherrschung aller sprachlichen Ornamente und Kunstgriffe wird in den Schulen die größte Aufmerksamkeit zugewendet. Und nun vollends über die Ausbildung erstaunlichster Konversationsfähigkeit ist erst kein Wort zu verlieren. Nicht ohne Erfolg haben sich zumal die Frauen seit Jahrhunderten ihrer angenommen und sie nun thatsächlich zu einer Vollkommenheit gebracht, die von einer anderen Nation schwerlich je erreicht werden wird. Auch wer nie Gelegenheit gehabt, diese eigenartige Befähigung in der französischen Gesellschaft zu beobachten, wird durch die Lektüre fast jeden Romans darauf gestoßen. Dieses Vorzugs und der ihnen innewohnenden Grundanlage zum Komödiespielen überhaupt sind sich die Franzosen wohl bewußt, und nicht selten haben sich auch ihre Schriftsteller selbst darüber geäußert. Besonders be-

zeichnend ist in dieser Hinsicht ein Werk Victor du Bleds über das französische Theater des vorigen Jahrhunderts schon durch seinen Titel: La comédie de la société au XVIIIième siècle. Da heißt es an einer Stelle: „Sans aller jusqu'à répéter que les Français sont les comédiens ordinaires du bon Dieu et les tragédiens de la fatalité, ne peut-on soutenir que la vie mondaine semble une perpétuelle comédie, puisque les sociétés reposent sur un certain nombre de conventions ou d'habitudes, devenues naturelles, légitimes si l'on veut, par une espèce de prescription plusieurs fois séculaire. Und so sind wir denn Komödianten, Komödianten, ohne es zu wissen, gezwungen, unaufhörlich unsere Gefühle hinaufzuschrauben, uns gewissermaßen immer in eine unserer Phantasie vorschwebende Persönlichkeit hineinzudenken. Die meisten kommen ganz allmählich dazu, einige aber werden als Schauspieler geboren, entäußern sich ohne Mühe ihres Selbst, spielen ihr Privatleben so gut ab wie ihr öffentliches. Man sollte glauben, daß sie sich beständig auf der Bühne befinden; sie erwarten eine dramatisch wirksame Antwort oder denken selbst an ihr Zustandebringen, stutzen sich für den Zuschauer zurecht, forcieren sogar in der Einsamkeit ihre Stimme, deklamieren und wenden sich immer an ein unsichtbares Parterre."

Und so äußert sich ein Franzose über einen Zeitabschnitt, in dem die Regnard, Dufresny, Lesage und Dancourt kaum nach irgend einer Seite über Molière

hinausgekommen waren. Wie weit entrückt aber erscheint uns die Molièresche Komödie angesichts der heutigen Entwickelung des französischen Lustspiels!

Es ist, wie wenn ein Kind die Fäden seiner Stücke gesponnen hätte, so durchsichtig zeigt sich das ganze Gewebe. Freilich bei näherem Zusehen will es uns bedünken, als ob wir mit gleich geringen Mitteln schwerlich dieselbe Wirkung erzielen möchten wie Molière, und als ob die Nachbildung überhaupt gar nicht so leicht sei, wie dies auf den ersten Blick uns deucht, gerade wie die höchste Kunst Goethescher Lyrik darin besteht, daß sie jedem Anfänger erreichbar erscheint und doch nie erreicht worden ist. Und versteht man unter „klassischer Schöpfung" eine solche, die mit den einfachsten Mitteln die größte Wirkung erzielt, dann ist die Molièresche Komödie in der That klassisch. Allein, wie das Drama der Romantik Front macht gegen die klassische Tragödie und mit einer Mischung von erschütternden und heiteren Scenen der Wirklichkeit näher zu kommen vermeint als jene in ihrer erdentrückten Höhe der Empfindungen, gerade so strebt auch im Lustspiel die moderne Zeit von Molières Einfachheit hinweg einer dem Leben nachgebildeten Verwicklung von Ereignissen und Schicksalen zu. Wie fein ausgeklügelt ist doch der Bau eines französischen Schauspiels der Gegenwart, wie berechnet jeder Zierrat, wie überlegt die Einfügung jedes Steinchens in diesem Bauwerk. Man möchte es der feinsten Mosaikarbeit vergleichen,

oder noch besser! man möchte es ein Labyrinth nennen, in dessen Irrgängen man sich nicht mehr zurechtzufinden wüßte, sobald man auch nur einen Augenblick den Ariadnefaden aus der Hand ließe. Dieser Faden freilich, er geht dem guten Schriftsteller nie verloren; allein es ist beim Lesen die gespannteste Aufmerksamkeit von seiten des Aufnehmenden, bei der Darstellung das vortrefflichste Spiel und Zusammenspiel aller Beteiligten erforderlich. Mit Molières Komik kann ein Kind, ein blöder Anfänger in der Schauspielkunst noch Wirkung hervorzubringen hoffen, und ein oder zwei gut gespielte Rollen können genügen, das Stück gegenüber unzulänglichen Darstellern emporzuhalten. In einem Dumasschen Schauspiel oder in einer Sardouschen Komödie genügt ein einziger Stümper, um nicht zu sagen, ein einziger Mißgriff, das Ganze jählings über den Haufen zu werfen, so sehr ist da zumeist Erfolg und Mißerfolg auf eines Messers Schneide gestellt. Es scheint, daß dem verwöhnten Geschmack, daß der Begehrlichkeit des modernen Menschen nicht mehr ein in die Mitte gesetztes interessantes Problem, nicht mehr die Fülle schöner Gedanken, nicht mehr eine Reihe erheiternder Scenen genügt. Es ist, als ob dies nicht ausreicht, als ob diese allzu greifbaren Schönheiten gut waren für eine vergangene Zeit. Man will heute noch etwas anderes, etwas in seiner Wirkung durchaus vom Schauspieler und von ihm allein Abhängiges, und man will nicht bloß in Rührung, nicht bloß in

Heiterkeit versetzt, man will aufgeregt, man will neugierig gemacht, man will beständig in Atem gehalten werden. Daher denn die Ausklügelung der ganzen Anlage, die Feinheit der Durchführung des Planes, daher die Schaffung der Unzahl von Zwischenfällen, daher die Erfindung der tausend und abertausend überraschenden Trics, daher das Blenden in Dekoration und Kleidung, daher endlich die sorgsame Berechnung von jeder Bewegung einer einzelnen Person, von der Stellung jedes einzelnen Gegenstandes. Es giebt keinen besseren Beleg für diesen Wandel als das einfache Nebeneinanderhalten eines Molièreschen und eines Sardouschen Textbuches. Dort die größte Beschränkung, hier eine unendliche Ausführlichkeit in den szenischen Anweisungen. Jedes Reklambändchen enthält die Zeichnung des Bühnenplanes an der Spitze aller fünf Akte und zum wenigsten noch seine fünfzehn bis zwanzig Zeilen eingehendster Auseinandersetzung über die Aufstellung der Personen und über ihre Kostüme.

Man hört oft auf Scribe als den Vorgänger Sardous, ja als auf den Vater der ganzen Richtung hinweisen. Man weiß, wie dieser Meister in der Anfertigung oberflächlicher und amüsanter Theaterstücke durch seine ungeheuren pekuniären Erfolge allmählich dazu gebracht wurde, gediegenem Schaffen möglichst aus dem Wege zu gehen, daß er selbst mit Zuhilfenahme zahlreicher Arbeitskräfte nicht alle in seiner Fabrik aufgegebenen Bestellungen ausführen konnte, daß er schließlich hinter

einem Vorgänger im 16. Jahrhundert, der dem französischen Theater seiner Zeit so an die achthundert Schauspiele geschenkt hatte, kaum noch um die Hälfte zurückblieb.

Daß er auf diesem Wege dazu kam, mehr und mehr auf die äußeren Zuthaten als auf die innere Durcharbeitung seiner Stücke Gewicht zu legen, ist erklärlich. Dennoch aber muß man, will man der litterarhistorischen Gerechtigkeit Genüge leisten und den ganz *eigentlichen* Erfinder der modernen Schauspieltechnik erkunden, hier noch auf einen älteren zurückgehen, auf Beaumarchais. Nicht ohne Grund erhält sich sein Barbier de Séville neben der kleinen Zahl nachmolièreſcher Lustspiele, die in dem Tagesrepertoire einem Publikum von heute vorgeführt werden. Die starke, im übrigen mehr von *außen* hineingetragene als im Texte selbst zu suchende politische Wirkung, die das Stück im Jahre 1775 ausübte, macht sich in der Jetztzeit auch als historische Reminiscenz kaum noch geltend, und die Personen nun gar, die Bartholo und Basilio, Rosine und selbst Figaro, sind völlig abgeblaßte Schemen. Man spielt's aber noch heute, weil in dem Drama ein starkes Leben pulsiert; die fein ausgeklügelte Verwicklung macht die Hörer auf den Ausgang neugierig; es giebt eine große Zahl von Hindernissen und Zwischenfällen; Eintritt und Abgang der Personen ist *wohl* berechnet; zum allerersten Mal ist auf die Gruppierung der Schauspieler Gewicht gelegt und ihre Aufstellung vom Autor

selbst angegeben. Übrigens läßt sich der Bruch mit der klassischen Lustspieldichtung selbst vierzig Jahre früher bereits bei Destouches konstatieren, der in seinem Glorieux eine entschiedene Neigung zum Ausspinnen der Intrigue und zur Einfügung zahlreicher Nebenhandlungen zeigt, wo Molière und seine direkten Nachahmer doch stets nur das zur Durchführung der Haupthandlung und zur Klärung der Charaktere Erforderliche in ihren Stücken zulassen. Destouches war sich dieser Gegensätzlichkeit zu dem großen Vorgänger auch voll und ganz bewußt und begründet seine Neuerungssucht mit den Worten: Trop heureux, si sur quelque route nouvelle nous pouvons nous rendre supportables après lui. Er erkennt eben auch die Überlegenheit Molières rückhaltlos an und nimmt seine Zuflucht zu irgendwelchen Reformen, um neben jenem erst nur einmal aufzukommen.

In einem Punkte aber ward es dringend verlangt, daß man über Molière hinausging: in der Lösung der dramatischen Verwicklung. Die Schlußscenen sind die Achillesverse der Molièreschen Komödie, und wir finden es kaum begreiflich, daß die außerordentlich rege Kritik des ausgehenden 17. Jahrhunderts, die der Meister gar sehr zu fühlen bekam, sich gerade seiner mehr als naiven Art von Dramenschlüssen gegenüber stumm verhielt. Um den Genuß des heutigen Publikums an jenen Stücken bis zum Ende ungetrübt zu erhalten, wäre es fast zu wünschen, daß eine geniale und vor

allem eine Molière kongeniale dichterische Kraft uns neue Lösungen für diese Komödien fände. Das Streben aber, das die schon genannten Meister des vorigen Jahrhunderts in der bezeichneten Richtung bekundeten, blieb doch im großen und ganzen ein unsicheres Tasten.

Wirklich zielbewußt geht eben erst Scribe mit der Entwicklung der Bühnentechnik vor, und dieser Ruhmestitel wird ihm, wie das so den Reformatoren zu gehen pflegt, nicht minder als in den nachweisbaren Nachahmungen, durch die Anfeindungen gerade *solcher* Männer bestätigt, die seiner Anregung mit das Meiste zu verdanken haben. Wie Voltaire gegenüber Shakespeare, so kann sich der jüngere Dumas Scribe gegenüber nicht genug thun in herabsetzenden Ausdrücken. Er nennt ihn einen „Prestidigitateur de première force", einen „Joueur de gobelets merveilleux". In der Hauptsache seien seine Schauspiele eine Reihe von Taschenspielerstückchen, in denen die Worte nur den Zweck hätten, den Zuschauer irrezuführen und Zeit zu gewähren für die Ausführung des beabsichtigten Kniffes. „La séance finie", so lesen wir in der Vorrede zum „Père prodigue" des jüngeren Dumas, „les bougies éteintes, les gobelets rentrés les uns dans les autres, il ne restait dans l'esprit et dans l'âme du spectateur ni une idée, ni une réflexion, ni un enthousiasme, ni une espérance, ni un remords, ni l'agitation, ni le bien-être. On avait regardé, on avait écouté, on avait été

intrigué, on avait ri, on avait pleuré, on avait passé la soirée, on s'était amusé; on n'avait rien appris".

Wahr ist's; Scribe benutzt das Wort noch nicht, wie der moderne Lustspieldichter, um die Handlung weiter zu führen. In den meisten seiner Stücke müssen dies die zahllosen Mätzchen besorgen, die ihm so reichlich zur Verfügung stehen; ja, eines seiner Hauptmätzchen liegt sogar in der Art, die Worte zu gebrauchen. Wer irgend ein Scribesches Stück einmal gelesen hat, wird sich der Unmenge von Ergänzungspunkten erinnern, durch die der Text fortwährend unterbrochen wird. Scribe läßt seine Personen niemals ausreden. Zum öfteren unterbrechen sie sich selbst in ihrem Gedankengange, unterdrücken ein paar Worte und springen auf ein neues Thema über, oder aber die eine Person fällt der anderen ins Wort und übernimmt es somit, den noch unvollendet ausgesprochenen Gedanken des Partners nach eigenem Gutdünken zu ergänzen, mitunter richtig, meist aber falsch. Und wenn der Gedanke falsch ergänzt wird, so entsteht hieraus oft eine ganze Kette von Irrtümern, deren Aufdeckung zuweilen erst im fünften Akt eine in den ersten Scenen angebahnte Verwicklung in ihr Nichts zerfallen läßt.

Daher kommt es, daß, wie wir bei Molière die fünften Akte gern entbehren mögen, uns Scribe oft gar nicht schnell genug an das die Spannung lösende Ende führen kann. Die meisten Stücke bieten in sich kein genügendes Interesse, und nicht selten möchte man

sie wie die schlechten Romane von hinten anfangen und dann beiseite legen. Im übrigen weisen die geschilderte Art der Gesprächführung auch schon mehrere Dichter des ausgehenden 18. Jahrhunderts auf und vermeinen dadurch vermutlich das Leben zu kopieren. Doch ist die treue Wiederspiegelung der Wirklichkeit auf der Bühne nicht gerade immer das, was das Publikum begehrt, und sicherlich war die von Molière beliebte, ganz gewiß auch zu seiner Zeit dem Leben durchaus nicht abgelauschte Unterhaltungsweise überall auf der Bühne außerordentlich wirksam.

Immerhin wird man in der Entwickelung, die der Prosadialog seit der Zeit genommen, eine stete, wenn auch langsame Annäherung an diejenige Vollendung finden, die man vom modernen Drama erwartet, und nicht ohne jahrhundertelange mühsame Arbeit ließe sich die meisterliche Gesprächführung des Augier- oder Dumasschen Schauspiels erklären. Nur von wenigen dieser Dramen dürften wir, wie Dumas von den Scribeschen, behaupten, daß wir nichts davon mit heimnehmen. Welch unendliche Fülle köstlicher, oft ja zum Widerspruch reizender, aber immer anregender Worte können wir fast aus jedem derselben gewinnen, Worte, wie in Stein gemeißelt, Worte, die man gleich Denksprüchen sich zum dauernden Besitztum machen, die man gleich gemünztem Golde beständig in Umlauf setzen möchte.

Und man braucht sie nicht erst von da und dort

zusammenzusuchen, wie das ja zuweilen schon für Aphorismen-Sammlungen geschah. Wir finden ganze Reihen davon in einzelnen Scenen der Fourchambault, der Effrontés, im Beginn des zweiten Aktes der Étrangère, an vielen Stellen des Gendre de M. Poirier und so auch in der fünften Scene des ersten Aktes vom Ami des Femmes: Am letztgenannten Orte entwickelt sich das Gespräch zwischen Herrn de Ryons und Frau Leverdet (bei geringen Ausschaltungen) folgendermaßen:

Je ferais un mari charmant, moi; malheureusement je ne me marie pas.

Parce que . . .

Parce que cela empêcherait mes études.

Quelles études?

Mes études sur les femmes. Vous savez que je fais de la femme mon étude incessante, et il ne faut pas sacrifier l'espèce à l'individu. Il m'est donc impossible de me donner tout entier, comme on doit le faire dans le mariage, à l'un de ces charmants et terribles petits carnivores pour lesquels on se déshonore, on se ruine, on se tue, et dont l'unique préoccupation est de s'habiller tantôt comme des parapluies, tantôt comme des sonnettes.

Alors, vous croyez connaître les femmes?

Je le crois.

Et le résultat de vos observations . . .

C'est que la femme, celle d'aujourd'hui, est un être illogique, subalterne et malfaisant.

Alors, vous détestez les femmes?

Moi, je les adore, au contraire, mais de manière qu'elles ne puissent pas me mordre, — de l'autre côté de la grille.

Ce qui veut dire?

Que je suis l'ami des femmes; car je me suis aperçu qu'autant elles sont redoutables dans l'amour, autant elles sont adorables dans l'amitié, — avec les hommes, bien entendu.

Et vous vous en tenez à la seule amitié.

A peu près. La Rochefoucauld a dit: Il est plus facile de rencontrer une femme qui n'a pas eu d'amant qu'une femme qui n'en a eu qu'un.

Comment! vous n'avez jamais vu de femme dont l'honneur est intact?

Si! mais ce n'est pas de la vertu, ça; c'est du bonheur. C'est comme si vous me disiez d'admirer la probité de monsieur un tel qui a cinq cent mille livres de rente et qui n'a jamais volé.

Ingrat! c'est la femme qui inspire les grandes choses.

Et qui empêche de les accomplir.

Hier mischt sich der Gatte Frau Leverdets in die Unterhaltung mit den Worten: Im Grunde genommen muß man doch heiraten, so gut wie man sich impfen lassen muß. Das schützt. Und von allen Thorheiten, zu denen ein Mann berufen ist, ist das Heiraten wenigstens die einzige, mit der er nicht täglich von vorn anfangen kann.

Und wenn man nicht mit seiner Frau leben kann?

Man kann stets mit seiner Frau leben, wenn man noch etwas anderes zu thun hat.

Das ist alles recht hübsch, aber trotzdem ist die Ehe die schwerste Kette.

Frau Leverdet: Darum sind auch zwei dazu da, sie zu tragen.

Leverdet: Manchmal auch drei.

Doch so sehr derartiges Ornament den Eindruck des Ganzen hebt und so sehr wir es in der französischen Tragödie herbeigesehnt haben, es ist immer ein mehr äußerlicher, nicht das Wesen der Komödie ausmachender Bestandteil. Sehen wir genauer zu, so entdecken wir, daß die Basis der modernen Komödie eine ganz andere ist, als wir sie früher zu finden gewohnt waren. Das Molièresche Lustspiel pflegt man seinem Wesen nach als Charakterlustspiel zu bezeichnen; eine sehr bequeme, auf alles mögliche andere im Gebiete des Dramas ebenso gut passende Benennung. Aber was man unter den Namen der Molièreschen Charaktere begreift, das sind schon mehr Typen, ja, wie es mit Bezug auf den Avare oft ausgesprochen worden ist, sogar personifizierte Abstraktionen. Man dürfte geradezu von Gattungs- und Berufskomödien reden, meine ich, wenn man den Bourgeois gentilhomme, den Don Juan, den Avare oder andererseits den Malade imaginaire, die Fourberies de Scapin, Racines Plaideurs und so viele, viele andere Lustspiele aus jener Periode vor seinem geistigen Auge vorbeiziehen läßt. Molière

vereinigt auf die Hauptcharaktere seiner Komödien nach Möglichkeit alle diejenigen Züge, die er an der ganzen Spezies wahrnimmt, und eine besondere Anlage hat er für das Auffinden jeder Schwäche an den Angehörigen der verschiedenen Berufe, am Advokaten so gut wie am Arzt, am Gelehrten nicht minder als am Soldaten, am Maître tailleur ebenso wie am Maître de musique.

Und weil auch heute über alle gesellschaftlichen und anderen Unterschiede hinweg der gemeinsame Beruf ein einigendes Band und die Grundlage für eine ganze Serie gemeinsamer auszeichnender Eigenschaften, Eigentümlichkeiten und Fehler bildet, deshalb ist auch die Komödie jener Tage nicht geradezu veraltet. Sache der Modernen aber, die den hohen Leidenschaften der guten Tragödie gleich mächtig wirkende Faktoren aus der Gegenwart zur Seite stellen wollten, war es, ein Höheres zu finden, als es die Molièresche Komödie gab, war es, tiefer liegende und umfassendere Triebfedern aufzudecken, als sie ihnen in jener Berufskomödie aus der Zeit des Roi-Soleil entgegengetreten waren.

Für das moderne Drama aber beginnt erst am Ende des vorigen Jahrhunderts der Boden sich zu ebnen, und noch später, viel später zeitigt es die ersten Früchte. In den langen, vorangegangenen Jahrhunderten fanden auch die größten Umwälzungen in Handel und Verkehr, auch die gewaltigsten Veränderungen

auf künſtleriſchem, wiſſenſchaftlichem und religiöſem Gebiete kaum einen in weiterer Ferne bemerkbaren Niederſchlag in der franzöſiſchen Litteratur. Litteratur, Kunſt und Wiſſenſchaft blühten eben nur für einige Eingeweihte, nicht für die große Menge. Die Aufklärung mußte in die Maſſen dringen, bevor ſich dort ein Widerhall von den Vorgängen auf den Höhen des Lebens vernehmen laſſen konnte. Erſt mit der Entwicklung der Publiziſtik, erſt mit der zunehmenden Öffentlichkeit des Verfahrens in Geſetzgebung, Gericht und Verwaltung, erſt mit dem geſteigerten Verkehr auch der Unterſten bei allen Bewohnern des Erdballs bahnten ſich die Freuden und Leiden des Volkes den Weg zur Öffentlichkeit, pochte der dritte Stand an die Pforten des Tempels einer reineren Kunſt, und es ward ihm aufgethan.

Die Zeit der Geltung der ererbten Rechte war vorbei; es galt, die Rechte, die man beanſpruchte, ſich zu erwerben. Dies, die Erwerbung ſolcher Rechte, der Kampf der überlieferten mit den erworbenen Rechten, der Konflikt der Erwerbung ſowohl wie der Vererbung der Rechte mit der Wirklichkeit, die Reibung zwiſchen angemaßten, eingebildeten, vermeinten Rechten, zwiſchen allen imaginären Größen mit den Thatſachen, das iſt es, was jenes Dreigeſtirn am Horizont des modernen Theaters, ein Dreigeſtirn freilich von ſehr verſchiedener Leuchtkraft, das iſt es, was Augier, Dumas fils und Sardou zur Darſtellung bringen wollten.

So schufen sie uns denn die Komödie der sozialen Gegensätze und sich selbst damit ein Werkzeug noch ungeahnter, tiefer Interesse-Erregung. Auch hierin war Scribe ja bereits ein tüchtiges Stück vorangegangen. Wohl allein schon durch den ungeheuren Massenbedarf an Problemen war er auch auf derartige gekommen, wie sie in seiner Bataille de dames, in den drei Einaktern Avant, Pendant et Après und in einigen anderen ihre Ausgestaltung gefunden haben. Im übrigen lag der Stoff in der Luft, und das nach der Julirevolution sich breit machende Krämertum in Leben und Kunst konnte sich füglich der Geißel eines so scharf beobachtenden Satirikers nicht ganz entziehen. Und in ähnlicher Weise reichte zudem noch die Geschichte Frankreichs seinen Lustspieldichtern wiederholt ihre Motive, ja, gerade das kostspieligste Vergnügen, das sich die Franzosen verschafften, ihre Revolutionen, leisteten hierin noch etwas Übriges. Das Emporkommen des dritten Standes durch die erste Revolution, die Beseitigung der Vorrechte des Geburtsadels, die Entstehung des Schwertadels unter Napoleon I., die Rückkehr der alten Nobilität mit den Bourbonen, das Auftreten des Geldadels unter Louis Philipp und die beständige Arbeit an der Schöpfung eines Geistesadels, das sind die Ideen, aus denen unter anderem Sandeaus vielgelesene Komödie „Mademoiselle de la Seiglière", Augiers „Gendre de Monsieur Poirier", ebenso wie „le Fils de Giboyer" und Ponsards „l'Honneur et l'Argent"

wie desselben Dichters „la Bourse“ hervorgewachsen sind. Nachdem er in „Bertrand et Raton“ die politische Satire vorsichtig gestreift, hatte Scribe bekanntlich in „la Camaraderie“ eine politische Strebergesellschaft mit gegenseitiger Versicherung sowie die Wahlmache unter der Juliregierung schon derb genug gezeichnet. Immerhin schwang er seine Geißel mehr zu dem Zweck, durch ihr Knallen auf das Übel aufmerksam zu machen, als um dieses selbst zu treffen.

Weit zielbewußter, freilich gestützt durch das herrschende System, geht etwa dreißig Jahre später unter dem dritten Napoleon Sardou in seinem Lustspiel „les Ganaches“ gegen die Feinde des Bonapartismus, gegen Demagogen und Legitimisten, vor, und mit welcher Schärfe erst kennzeichnet er in „Rabagas“ den politischen Rhetor Gambetta! Niemand aber erreicht die Stärke des Ausdruckes, die wir bei Augier finden, wenn er beispielsweise in seinem „Fils de Giboyer“ die soziale Frage der Gegenwart durch ein zwischen mehreren Personen sich fortspinnendes Gespräch etwa folgendermaßen fixieren läßt:

Est-ce une société, ce que nous avons depuis quatre-vingt-neuf? — C'est une mêlée de tous les égoïsmes. Le règne de l'arithmétique est arrivé, comme il arrivera dans tous les pays où il n'y a rien au-dessus du capital. En sorte que l'ancien régime était plus près de la civilisation que le nôtre, parce qu'il avait au moins une chimère à mettre au-dessus de la richesse.

Il reste donc à organiser la résistance contre la force des choses, en créant de nouveau une aristocratie en dehors de l'argent. Et sur quoi la fonder dans ce pays démocratique? Sur le principe même de la démocratie; sur le mérite personnel. Le mérite, il est vrai, ne se mesure pas à la toise. On ne peut lui fixer qu'un étalon approximatif, et on a pris le plus facile à vérifier, le résultat du travail, la fortune. La fortune ne s'acquiert jamais que par le travail et l'intelligence. Mais ce qui détruit notre étalon de fond en comble, c'est que la fortune est héréditaire et que l'intelligence ne l'est pas. C'est pourquoi nos théories révolutionnaires, si nous voulons être logiques, aboutissent toutes à l'abolition de l'héritage. Da haben wir den ſpringenden Punkt der geſellſchaftlichen Unterſchiede, die Erblichkeit, mit deren Erweiterung auf das geiſtige Gebiet wir dann direkt bei Ibſen angelangt ſind. Vergleichen wir aber die Worte Giboyers mit der hundert Jahre zurückliegenden Anrede Figaros an den Grafen Almaviva, ſo ſehen wir ein ganzes Stück gewaltiger ſozialer Entwickelungsgeſchichte vor uns.

Übrigens bleiben die Dramatiker bei der Gegenüberſtellung von altem und neuem Adel, beziehungsweiſe von Adel und Bürgertum nicht ſtehen. Die bürgerlichen Kreiſe ſelbſt zeigen ſich in ihren verſchiedenen, ſo mannigfaltigen Abſtufungen, und das Beſtreben, uns die Gegenſätze der ſozialen Anſchauungen von heute und ehemals möglichſt in allen Schichten der

Gesellschaft vor Augen zu führen, bringt eine andere Eigentümlichkeit des modernen Dramas mit sich, die Zeichnung des gesellschaftlichen Milieus in der Bühnendichtung. Damit hat denn das Drama einen Reiz gewonnen, den es in älterer Zeit nicht zu bieten vermochte. Dort sieht noch ein Interieur im großen und ganzen aus wie das andere, dort gruppieren sich um die Hauptcharaktere überall so ziemlich dieselben Typen. Im modernen Lustspiel gleichwie im Roman ist das anders. Man braucht nur an das Schauspielermilieu in Ohnets Lise Fleuron, an das Zirkusmilieu in Bonnières' „Familie Monach", an die Zeichnung der Akademikersphäre in Daudets Immortel, an desselben Dichters les Rois en exil mit ihrer Darstellung des Lebens an den Höfen depossedierter Fürsten, man braucht nur an den Schöpfer der Gattung, an Balzac, und an ihren größten Meister, an Zola mit seinem Ventre de Paris, la Bête humaine, au Bonheur des Dames, Germinal, l'Argent und all die folgenden Werke zu erinnern, um anzudeuten, daß hier die Bewegung in den beiden Dichtungsgattungen Hand in Hand ging. Und im Drama mit seinen so viel sinnlicheren und darum so viel unmittelbarer wirkenden Mitteln ist die Zeichnung eines solchen Milieus von noch weit höherer Bedeutung. Hier erzeugen nicht nur einzelne Personen, wie in der alten Komödie, sondern ganze Gemeinschaften durch ihre Berührung miteinander die Reibung und geben den Zündstoff ab. Oft aber bringt auch

das Publikum schon selbst in seiner Mehrheit das gegensätzliche Stimmungsfluidum zu dem auf der Bühne dargestellten Milieu mit sich. Und es ist gewiß nicht zu bedauern, daß auch deutsche Romandichter und deutsche Dramatiker in neuerer Zeit diesen Weg gleichfalls und mit so großem Glück beschritten haben. Ein tiefgehender Unterschied zwischen hüben und drüben besteht freilich darin, daß die Zeichnung des sozialen Milieus bei uns durch die individuelle und zum Glück noch nicht ganz gehemmte Stammesentwickelung dem Dichter einen so unendlich viel weiteren Spielraum gewährt als in dem Lande jenseits der Vogesen, wo infolge frühzeitiger Zentralisation die Gesellschaftsbildungen der Hauptstadt maßgebend für die entferntesten Gegenden geworden sind oder doch allein das gemeinsame Interesse des Publikums treffen. Auf der anderen Seite aber giebt die Zentralisation allen das politische Leben irgendwie streifenden Problemen sofort die Massengeltung, die sie unter den bei uns herrschenden staatlichen Verhältnissen nie und nimmer erlangen können.

Befruchtend neben den so reichlich wie in keinem anderen Lande sonst zu beobachtenden Wandlungen auf dem politisch-sozialen Gebiete wirkt auf den französischen Dramatiker die litterarische Anregung. Ich habe schon an einer anderen Stelle Gelegenheit genommen, von der überaus lebendigen Tradition im französischen Geistesleben zu sprechen. Aber es ist bemerkenswert, wie weit bis ins Einzelnste selbst sich

das verfolgen läßt und zwar in den verſchiedenen Dichtungsgattungen, in der Lyrik, in der Fabel, zumal jedoch im Luſtſpiel. Im Luſtſpiel iſt es ja in unſeren Tagen immer noch der jüngere Dumas, deſſen Spuren man nachgeht; ſchaut man einige Jahrzehnte zurück, ſo trifft man auf Scribe als den unbedingt Schule bildenden Meiſter, in größerer Ferne dann etwa auf Diderot und noch eine Zeitſpanne weiter auf Marivaux und Destouches. Über die Jahrhunderte hinweg aber ſtrahlt in faſt unvermindertem Glanze das hehre Geſtirn Molières, in deſſen Licht ſie alle, die Jungen wie die Alten, gern ſich ſonnen. Wenn jedoch die Zeitgenoſſen Molières und dieſer ſelbſt vor allem die ins Dunkel der Vergeſſenheit getauchten Schöpfungen ihrer Vorgänger ſkrupellos benutzen nach dem Grundſatz: Dans une copie l'essentiel est de tuer celui que l'on dépouille et de faire disparaître le cadavre, ſo tragen ſeine Jünger die Anleihen, die ſie bei ihm machen, faſt gefliſſentlich zur Schau. Man rühmt ſich, in ſeine Schule gegangen zu ſein, man freut ſich, ihm etwas verdanken zu müſſen, und man errichtet ihm pietätvoll einen Denkſtein durch die Nennung ſeines Namens im eigenen Werke. Augier hat in ſeinem „Gendre de M. Poirier“ Molières Bourgeois gentilhomme in das 19. Jahrhundert verſetzt. Naturgemäß trägt er den Konflikt aus der Zeit vor der Ehe in die Ehe hinein. Dort kann die Tochter durch den Widerſtand des ehr- und titelſüchtigen Vaters den Mann nicht erhalten, der auf-

richtig um ſie wirbt, den ſie liebt und mit dem ſie glücklich zu werden hoffen kann. Hier hat die Tochter auf den Wunſch des ehr- und titelſüchtigen Vaters einem Manne die Hand gereicht, der in ihr nur die Millionenmitgift erheiratet. Indes kommt der Bürger zur Zeit Molières bei allem Liebeswerben nicht um einen Schritt weiter in ſeinem Verhältnis zu dem Adligen. Bei Augier iſt der Adel doch thatſächlich bereits die Verbindung mit dem Bürgertum eingegangen, und aus dem Marquis de Presles und der Tochter des Herrn Birnbaum iſt ein Paar geworden. Freilich macht ſich hier wie dort der Adlige über den Bürger luſtig und plündert ihn aus, hier wie dort vergeſſen die eigentlichen Vertreter des dritten Standes ihre perſönliche Würde, und hier wie dort iſt es Sache der ihnen zugeſellten Berater, das ſelbſtbewußte Bürgertum gebührend zu vertreten. Dort ſteht dem thörichten Argan ſeine hausbackene, aber vernünftige Frau, hier dem verblendeten Poirier der beſonnene Freund Verdelet zur Seite. Allein, angepaßt den Anſchauungen einer neuen Zeit und den Anforderungen einer modernen Kunſt, iſt Herr Poirier nicht der unverbeſſerliche Narr, den uns Molière in ſeinem Bourgeois hinſtellt, ſondern der Schritt um Schritt an Terrain gewinnende Kämpfer aus den Reihen der arbeitenden Bevölkerung unter dem Julikönigtum. Er beginnt den Kampf gegen ſeinen adligen Schwiegerſohn in dem Augenblick, wo ſich deſſen Gläubiger aus der Zeit ſeines Junggeſellen-

lebens melden. Und da entſpinnt ſich eine Scene, die uns an ein zweites Molièreſches Stück, an den „Geizhals“ erinnert, mit all den dort verzeichneten Wucherer-kniffen bis auf die Abfindung des armſeligen Borgers durch ausgeſtopfte Eidechſen, die als bares Geld hingenommen werden müſſen. „Comme du temps de Molière“, ruft der Freund des Marquis de Presles aus, „. . . car les usuriers ne progressent pas, sans doute, pour avoir atteint la perfection tout d'abord.“ Und als Herr Poirier bei der Nachricht, daß der Hüttenbeſitzer Michaud zum „Pair von Frankreich“ ernannt worden iſt, entzückt ausruft: Nest-ce pas admirable, un pays et un temps où le travail ouvre toutes les portes! da dämpft der ehemalige Geſchäftsgenoſſe ſeine Begeiſterung und ſeine Hoffnung auf die gleiche Standeserhöhung durch den Einwurf: Monsieur Michaud n'est pas seulement un industriel, c'est un homme du premier mérite. Le père de Molière était tapissier: ce n'est pas une raison pour que tous les fils de tapissier se croient poètes. Das iſt wahrhaftig kein Verhüllen der leitenden Spur, das iſt die laute Verherrlichung des Ahnen durch den pietätvollen Sinn des Nachkömmlings, das iſt die ſchönſte Verewigung wohl, die der Künſtler durch Menſchenhand finden kann. Und wenn Pailleron uns als Gegenſtück zu dem in der Entwickelung begriffenen Salon der Femmes savantes das vollendete Bild eines ſolchen im Schloſſe der Mme de Céran aus dem Jahre 1881 vorführt, ſo

iſt auch er nicht im mindeſten darauf bedacht, die zahlreichen Entlehnungen aus Molière in dem betreffenden Schauſpiele „le Monde où l'on s'ennuie“ zu verdecken. Die Vorleſungen des ſeichten Sonettendichters Triſſotin im Kreiſe der äſthetiſchen Damen des 17. Jahrhunderts und die Rezitation des geſpreizten Tragödiendichters Des Millets in den Cirkeln der modernen Geſellſchaft, ſie ſtehen in ebenſo offenkundiger Wechſelbeziehung zu einander wie die Verehrung der gelehrten Frauen für Vadius als den Kenner des Griechiſchen und die Schwärmerei der heutigen Damenwelt für den Salonphiloſophen Bellac, in ſo offenkundiger Beziehung wie die Aſpiration der Femmes savantes, ſich zum Mittelpunkt eines litterariſchen Areopags zu machen, und der Anſpruch des Kreiſes um Mme de Céran, Miniſterportefeuilles zu vergeben und Präfektenſtellen zu beſetzen. Und welch wirkſames Mittel hat ſich der Dichter durch dieſen uns nahegelegten Vergleich geſchaffen, den ungeheuren Schritt, den die Frau in den letzten zwei Jahrhunderten aus der rein idealen Sphäre in das materielliſte Intereſſengebiet hinein gethan, zu illuſtrieren! Aber wenn auch ſonſt nichts dazu veranlaſſen würde, den Blick zurück auf die Femmes savantes aus dem klaſſiſchen Zeitalter zu lenken, die Bezeichnung des Salons der Comteſſe de Céran als „un hôtel de Rambouillet en 1881“, die Bellacs als „ce Vadius jeune, aimable et facond, le savant à la mode, un de ces abbés galants, courtisant les femmes et courtisé d'elles, et se poussant

par ce moyen“ würden uns das Original der Dichtung aus dem 17. Jahrhundert deutlich genug in Erinnerung rufen.

Wie zahllos aber ſind nun gar die mehr äußerlichen Berührungspunkte der Dichter von Sonſt und Jetzt, in wie vielen Fällen zeigt da der Titel an ſich ſchon ganz unverhüllt den Anſtoß, den der jüngere Dichter durch den älteren erhalten. Neben den Fourberies de Scapin finden wir in der franzöſiſchen Litteratur einen Monsieur Scapin von Richepin, neben dem Tartuffe eine Lady Tartuffe von Emile de Girardin, neben der École des Maris und der École des Femmes eine École des Vieillards von Delavigne, und ſo geht es nicht bloß mit den Schöpfungen Molières. Neben Dumas des Jüngeren Demi-Monde ſtellen ſich Marcel Prévoſts Demi-Vierges und in jüngſter Zeit das Luſtſpiel Demi-Sœurs, Muſſets On ne badine pas avec l'amour dichteten Giniſty und Guérin ihr On ne badine pas avec l'honneur nach, und Pailleron läßt ſeinem Monde où l'on s'amuse „die Welt, in der man ſich langweilt“, folgen. Auch Lafontaines Fabeln, ja mitunter ein einziger oder zwei Verſe darin, geben dem Dramatiker Stoff zu einem mehraktigen Luſtſpiel.

Noch eine ganz eigenartige und dem Publikum beſonders genehme Bereicherung der Luſtſpiellitteratur, die Verwertung einzelner Epiſoden aus dem Leben ſeiner Herrſcher, iſt dem Franzoſen wiederum allein ſo äußerſt nahegelegt durch den häufigen Wechſel der

Dynaſtien. Unter den Bourbonen brauchte der komiſche Dichter natürlich die Dynaſtie der Orleans nicht zu ſchonen, unter Bonaparte hatte er den Bourbonen gegenüber keine Rückſichten vonnöten, unter der neuen Republik bot ihm das Kaiſerreich einen gelegenen Stoff. Ein Luſtſpiel, das die Geſchichte Franz I. in der Weiſe behandelt, wie das in Scribes „Contes de la reine de Navarre“ geſchieht, das Bild eines Herrſchers, wie es uns von Ludwig XI. in Théodore de Banvilles „Gringoire“ entgegentritt, eine Komödie, die das dunkle Geſchick Ludwig XVII. ſich für ihre Zwecke poſſenartig zuſtutzt, die Geſtalt Napoléons in „Mme Sans-Gêne“, das pflegen alles ebenſo viel Unmöglichkeiten unter einem die Jahrhunderte überdauernden Herrſcherhauſe zu ſein. Und wie oft geht der Dichter da in Intimitäten ein, denen ſich die deutſche Bühne beiſpielsweiſe ſchon an und für ſich verſchließen müßte.

Die Verherrlichung, die dabei jene Hetären eines Louis XIV., Louis XV. und anderer Fürſten fanden, erhält indes doch mitunter einen reineren Glanz durch das Hineinſpielen ideeller, zumeiſt künſtleriſcher Intereſſen, für die ſo mancher Wüſtling durch eine echte, wenn auch verwerfliche Liebe gewonnen wurde. Und ſo fügen ſich denn ganz von ſelbſt auch die Namen von Dichtern und Künſtlern in dieſe Dramen ein, und der Übergang von den Königskomödien zu den litterargeſchichtlichen war nur ein Schritt. Reichen Anlaß zur Kompoſition von Luſtſpielen, in denen das Leben

und Wirken eines der Dichter ſelbſt zum Vorwurf genommen wird, bot ja immer das Bedürfnis nach den eingangs erwähnten „A propos“, wie ſie bei den Geburtsfeſten der großen Autoren von den verſchiedenen franzöſiſchen Theatern beanſprucht werden. Ein prächtiges, auf längere Dauer berechnetes Muſter dieſer Gattung hat nun gerade die jüngſte Zeit zu Tage gefördert, ein Stück ernſteren Gehaltes, ein fünfaktiges Schauſpiel, das uns in die Ära Ludwigs XIII. und zu einer der bedeutſamſten litterariſchen Perſönlichkeiten jener Epoche führt, zu „Cyrano de Bergerac“, ein Stück, das, obwohl dem für etwas antiquiert geltenden Genre der Mantel- und Degendramen à la Calderon zugehörig, am Ausgang vorigen Jahres an der Porte-Saint-Martin mit einer ſeit Viktor Hugos Tagen nicht mehr erlebten Begeiſterung vom Publikum begrüßt wurde. Bezeichnend iſt, daß in dieſes Schauſpiel faſt ausſchließlich Gedanken aus den Schriften und thatſächliche Vorgänge aus dem Leben des Helden hineinverwebt ſind, bezeichnend auch, daß dieſes Stück wiederum einen großen Anteil am Erfolge der äußeren Kunſt verdankt, die bei ſeiner Kompoſition entwickelt iſt. Dieſem Vorzuge hatte Roſtand, der Verfaſſer, auch ſchon früheres Gelingen zu verdanken gehabt, ſo zumal das ſeiner Romanesques, die in der ebenbürtigen Wiedergabe, die ſie in Deutſchland durch Ludwig Fulda gefunden, auch bei uns zur Aufführung gelangt ſind. Angefeuert aber durch das glücklich Geleiſtete und ſich ſelber zu

immer höheren Leiſtungen ſtachelnd, ſchafft ſich der Dichter in ſeinem jüngſten Drama wahrhaft gigantiſche Aufgaben für die Erprobung ſeiner Kunſt, um ſie dann jedoch vor den Ohren des überraſchten und entzückten Hörers ſpielend zu löſen. Im übrigen iſt hier auch die Handlung ganz dazu angethan, unſere Aufmerkſamkeit feſtzuhalten. Ein mißgeſtalteter Poet, der darob von ſeiner Angebeteten verſchmäht wird, trotzdem er die Gabe der Dichtkunſt, die jene von dem Manne ihrer Wahl verlangt, in reichſtem Maße beſitzt, und der dann dieſe ſeine Gabe dem poeſieloſen, aber ſchmucken Nebenbuhler überall, wo es not thut, leiht, ja der ſelbſt nach dem Tode des ihm vorgezogenen Bewerbers noch vierzehn Jahre lang bis an die Schwelle des eignen Dahintritts das Geheimnis ſeiner Liebe und ſeiner Selbſtverleugnung bewahrt, — das iſt wohl ein Motiv, dem gegenüber wir gewiß nicht kalt bleiben können. Allein die ungeheure Wirkung, die dieſes Stück auf den franzöſiſchen Hörer übt, wird es doch ſchwerlich vor einem fremden Publikum behaupten, da hier der Schwerpunkt des Ganzen, das nationale Moment, verſchwindet. Und — das muß am Schluſſe unſerer allgemeinen Betrachtung über die Komödie doch eingeſtanden werden — während der Charakter der klaſſiſchen Tragödie es zuläßt, auch Stoffe von ausgeſprochen nationalem Gepräge jedwedem Volke zugänglich und, unter günſtigen Verhältniſſen, ſelbſt genehm zu machen, wird alle ſonſtige auf das Vater-

landsgefühl zugeſchnittene und darunter auch die Luſtſpiellitteratur in der Regel innerhalb der Landesgrenzen verbleiben müſſen und dem Auslande verloren ſein, in ſo hohem Maße beinahe wie die Schauſpiele rein lokalen Gehaltes ſelbſt für das eigene Volk ringsherum.

Hier aber haben wir's nunmehr mit den aktuellen, aller Welt zugänglich gewordenen Stücken zu thun, und zu dieſen und zu den Schöpfern derſelben im einzelnen werden wir uns dann in dem nächſten Vortrage wenden.

4.

Die großen Schauſpieldichter der neueren Zeit.

Am 17. November 1895 wurde auf dem Platze vor dem Odéon in Paris das Denkmal Emile Augiers, dieſes größten franzöſiſchen Dramatikers nach Molière, enthüllt. Sieben Jahre waren bereits verfloſſen, ſeitdem ihn der Tod hinweggenommen, und ſiebzehn ſogar, ſeit er die Feder aus der Hand gelegt. Es war ein rauher, regneriſcher Tag, der Tag jener Denkmalsenthüllung, bei der eine kleine, aber auserleſene Geſellſchaft ſich zuſammengefunden, in ihrer Reihe der jüngere Dumas. Die um das Wohl des Dichters ſchon lange beſorgten Freunde hatten ſich bemüht, ihn mit dem Hinweis auf die Ungunſt der Witterung im Hauſe zurückzuhalten. Er aber mochte es ſich nicht verſagen, dem Verklärten den Tribut der Verehrung vor aller Welt perſönlich darzubringen. Drei Stunden hielt er ſo auf ſeinem Platze unter freiem Himmel aus, dann

kehrte er heim, um nur noch auf der Bahre über die Schwelle seiner Wohnung hinaus zu gelangen. Wenige Wochen nach jenem 17. November war er auf dem Krankenlager, das er seitdem nicht mehr verlassen, vom Tode ereilt worden, und Sardou, der mitten im rüstigsten Schaffen stehende Dichter, hatte seinen letzten Atemzügen gelauscht. So könnte man, wie dereinst die drei großen griechischen Tragiker um die Siegesfeier der Schlacht bei Salamis, das französische Dreigestirn um diese Denkmalsenthüllung zeitlich gruppieren. Augier aber ward durch die Verewigung vor den Pforten der zweiten klassischen Bühne Frankreichs jenem Genius an die Seite gestellt, der nahe der ersten in der Rue Richelieu eine Stätte gefunden. Verächtlich hatte man einst den Dichter von „la Ciguë", dem zierlichen im Mai 1844 am Odéon aufgeführten Zweiakter, Romantiker genannt, als er vier Jahre später mit seiner „Aventurière" ins 16. Jahrhundert sich begab und 1850 mit dem „Joueur de flûte" an Viktor Hugos Marion Delorme sich begeistert zu haben schien. Verächtlich hatten ihn die Romantiker wegen der beredten Verteidigung eines besonnenen, ruhiger Pflichterfüllung gewidmeten Familienlebens in „Gabrielle" der École du bon sens zugewiesen. Man trachtete eben, den jungen Dichter in eine der bestehenden Schulen einzureihen, man wies ihm gern bei jedem neuen Erzeugnis die Anlehnung an ältere Meister nach, während er, wohl gerade in dem sicheren Bewußtsein seiner geistigen Selbständig-

keit, den jüngeren Genoſſen Sandeau in der Pierre de touche und im Gendre de M. Poirier unbedenklich zur Mitarbeit annimmt, auf dem Titelblatt des Habit vert mit ſeinem Namen den des vielgefeierten Muſſet vereinigt und einen ganz unbedeutenden dritten Dichter ſogar eine Zeit lang an ſeinem Siegeslauf teilnehmen läßt, den er mit dem Mariage d'Olympe im Jahre 1855 beginnt. Schon hatte er ja durch ſein zweites Drama im Jahre 1848 ſich die Pforten der erſten Bühne Frankreichs geöffnet, ſchon hatte er da ſo manchen durchſchlagenden, ſo manchen dauernden Erfolg davongetragen, ſchon auch hatte er an die ſeine Zeit bewegenden Fragen getaſtet, hatte in „la Ciguë“ die verdroſſenen Lebemänner, in der „Pierre de touche“ den fadenſcheinigen Geburtsadel, im „Vornehmen Schwiegerſohn“ das Geldprotzentum gezeichnet. Und faſt ſtehen uns dieſe taſtenden, nur leiſe das Übel ſtreifenden Stücke näher als jene kühneren, die bald folgen ſollten und die wir beiſpielsweiſe unſerer Jugend nicht in gleichem Umfange zugänglich machen können. Augier aber ſchrieb ſeine Werke freilich für die Reifſten, ja für die bis zur Fäulnis Überreifen ſeiner Zeit, und für dieſe mußte er deutlicher und immer deutlicher werden, — und nach dem Vorpoſtengeplänkel in der Aventurière kam es im „Mariage d'Olympe“ zum ernſten Gefecht.

Die Courtiſane Olympia umſtrickt, um ſich eine günſtige Lage zu verſchaffen, mit ihren Ränken einen

jungen, sehr unschuldigen Mann. Sie geht so weit, die Angehörigen dieses jungen Mannes, eine sittenstrenge Vendeerfamilie, zu täuschen und ihre Aufnahme in dieselbe durchzusetzen. Allein in dieser Welt der Ordnung und guten Sitte erfaßt sie bald die Langeweile und verleitet sie zu derartig unvorsichtigem Gebahren, daß die neuen Anverwandten zur Aufdeckung ihres Vorlebens geführt werden. Das Haupt der Familie bietet ihr ein Vermögen, damit sie sich entferne. Sie aber lehnt ab, es sei denn, daß man ihr Titel und Namen, die sie errungen, belasse. Schließlich in die Enge getrieben, geht sie daran, die Familie durch nichtswürdige Verleumdung in der Öffentlichkeit herabzusetzen. Da tötet sie der alte Vendeer. „Nur in der Wüste," so sagt der Dichter, „kommen reuige Magdalenen vor. Setzt man eine Ente in den Schwanenteich, dann wird sie sich nach ihrer Pfütze zurücksehnen, sie wird der nostalgie de la boue verfallen, dem Heimweh nach dem Schmutze."

Einen gewaltigen Sturm erregte diese geharnischte Kriegserklärung gegen die Réhabilitation de la femme déchue in der damaligen Gesellschaft. Und Augier sorgte dafür, daß sie sich so bald nicht von ihrem Schrecken erholte. In den Jahren 1858 bis 1862 erfolgten die Angriffe auf die geltenden Sitten Schlag auf Schlag. Ein ernster, unbestechlicher Richter war dem Frankreich des dritten Napoleon erstanden, und schonungslos fordert er wie in der „Jeunesse", den

„Lionnes pauvres“ und dem „Beau mariage“ die Konvenienzehe, so insbesondere die zwei Hauptfaktoren der modernen Welt, die Börse und die Presse, vor die Schranken in den groß angelegten Dramen „Les Effrontés“ und „Le Fils de Giboyer“.

Giboyer père ist eine der Hauptpersonen im ersten Stücke und der Helfershelfer Vernouillets. Vernouillet, der durch betrügerische Manipulationen an der Börse reich geworden, ist hart an einer Verurteilung zu schwerer Kerkerstrafe vorbeigekommen. Wie er nun vor dem Gesetze unanfechtbar dasteht, ist er es auch bald wieder für die Gesellschaft. Um aber seine Stellung noch zu kräftigen, zieht er die zweite Macht neben dem Gelde in seinen Bereich, die Presse. Er gründet eine Zeitung mit dem famosen Titel „das öffentliche Gewissen“, und nun hat er das Mittel in Händen, alle diejenigen durch öffentliche Lobhudelei zu gewinnen, an deren Wohlwollen ihm gelegen ist, und die Widerstrebenden durch Herabsetzung in der Öffentlichkeit zu züchtigen oder einzuschüchtern. So dringt er denn schnell in die vornehmsten Kreise ein und wäre um ein geringes an das Ziel seiner Wünsche, zur ehelichen Verbindung mit dem herrlichsten Mädchen aus bester Gesellschaft gelangt. Der geistige Leiter der gefürchteten „Conscience publique“, eben jenes neugegründeten Preßorgans, ist Anatole Giboyer. Nach glänzender Absolvierung des Gymnasialkursus war er dereinst an der Fortsetzung seiner Studien behindert worden durch den Zwang,

seinen arbeitsunfähigen Vater zu ernähren. So hat er das vierzigste Lebensjahr erreicht, ohne eine seinen Fähigkeiten entsprechende Stellung erlangt zu haben und ist damit zu einem Gegner der bestehenden Ordnung geworden. Er ist von Grund aus Demokrat, wenn's not thut, auch Sozialdemokrat, und gegen angemessenen Lohn klerikal und royalistisch. Mit ihm verbündet sich im Drama ein Marquis d'Auberive, bei dem sein Vater früher in Dienst gestanden, und gewährt auch dem Zeitungseigentümer Vernouillet seine Unterstützung, um, wie er sagt, dadurch die Korruption der bürgerlichen Gesellschaft zu beschleunigen. Die — in meinem dritten Vortrage schon in aller Kürze mitgeteilte — Auseinandersetzung dieser beiden Feinde jeder modernen Weltordnung, die Angriffe auf dieselbe von zwei so verschiedenen Gesichtspunkten aus, das gehört zu dem Anziehendsten, was uns die neuere Theaterlitteratur bietet.

Gegen die politische Reaktion nicht weniger als gegen Börsenschwindel und Preßunwesen richtet sich Augier in der dramatischen Fortsetzung der Effrontés, in der Anatole Giboyers Sohn die Hauptrolle spielt. Le fils de Giboyer — Paul Lindau hat mit Bezug auf das Verhältnis des entsagungsvollen Vaters zum Sohne den Titel „Pelikan" gewählt — ist ohne Frage dasjenige Werk des Dichters, in dem seine schöpferische Kraft den Höhepunkt erreicht hat. Trotzdem vermag es uns nicht in dem Maße zu fesseln wie so manche unter den vorangegangenen

schwächeren Erzeugnissen, und es sind gerade diejenigen Dramen, deren Probleme der Dichter so ganz eigentlich aus dem Schoße der damaligen Gesellschaft gehoben, die am schnellsten gealtert. Die Gesellschaft von 1850 ist so grundverschieden von derjenigen, die durch die Ereignisse des Jahres 1870 hindurchgegangen, und wieder anders als die noch um fünfundzwanzig Jahre jüngere Generation. Augier ist der Schöpfer des sozialen Theaters, und weil er der ausgesprochenste Dichter der Gesellschaft ist, macht er, wenn auch nur im kleinen, dem Zeitgeschmack Zugeständnisse, redet er die Sprache des Tages, gebraucht er selbst die ephemersten Neubildungen, die auffälligsten Argotismen, macht er sich oft die schnell wechselnde Ausdrucksweise des Klubmanns und Boulevardiers zu eigen. Und so ist er natürlich seinen Landsleuten weit schneller noch fremd geworden als uns. Uns wird er immer als der mannhafteste, aufrichtigste, edelste Vorkämpfer unter den französischen Dramatikern seiner Zeit die höchste Bewunderung abnötigen. Für eine ausgesprochen naturalistische Auffassung werden wohl seine Charaktere zu viel Charaktere sein, seine Typen von Tugend und Laster werden uns allzu konventionell, allzu sehr in ganz moralische und ganz unmoralische gesondert erscheinen. Aber die Stärke der zu Grunde liegenden Ideen, die kraftvolle, nie auf den bloßen Effekt zugeschnittene Sprache, die Innigkeit der Empfindung, die unbeirrte, jedem Versteckspiel abholde Offenheit seines Urteils

sichern ihm für immer einen Platz unter den größten dramatischen Dichtern aller Völker.

Nach langer Ruhe raffte er sich im Jahre 1878 noch einmal zu einem größeren Werke auf, zu den Fourchambault, die trotz so mancher nicht wegzuleugnenden Schwäche sich bei uns neben dem „Vornehmen Schwiegersohn" am besten auf dem Repertoire erhalten. Er hat darin wiederum einen starken Angriff auf die bestehende Gesellschaft gemacht, und er durfte ihn machen, da er selbst im Begriff stand, das reinste, unantastbarste Leben abzuschließen.

Er gehört nicht zu den sogenannten interessanten Männern der Litteraturgeschichte und giebt dem Biographen nur geringe Ausbeute. Er meidet jede Art von Selbstbespiegelung und verweigert neugierigen Forschern nach Intimitäten geradezu die Auskunft. So schrieb er an einen Journalisten, der ihn um einige Angaben für seine Biographie bat: „Ich bin, geehrter Herr, im Jahre 1820 geboren. Seitdem habe ich nichts mehr erlebt". Und wie sehr er die bescheidenen Grenzen selbst seines so ernsten und so erfolgreichen Wirkens kannte, das geht aus einer Äußerung hervor, mit der er den ihm zugewiesenen Ruhmestitel, seinen Zeitgenossen die Wege vorgezeichnet zu haben, ablehnte: „Ce n'est jamais la girouette qui fait le vent", sagte er; „es ist niemals die Wetterfahne, die dem Winde die Richtung giebt, sie zeigt eben nur die Windrichtung an".

Weitab von dieser Verkörperung geordneter materieller und geistiger Verhältnisse steht die Persönlichkeit des jüngeren Dumas. Der Père prodigue giebt uns in jene wie der Fils naturel in diese einen freilich poetisch verklärten Einblick. Im „Fall Clémenceau" lesen wir die seine eigne Abstammung andeutenden Worte: „Mein Vater war Mulatte, mein Großvater Neger und mein Urgroßvater Affe", und in demselben Stück zeichnet er die Leiden, die ein Knabe von seinen Mitschülern zu erdulden hat, der einer gleich irregulären Basis seinen Ursprung verdankt. Eine Mutter hatte er nicht gekannt, und bis in seine späteren Jahre mußte er die liebende Sorgfalt des Weibes entbehren. So lag es ihm fern, in seinen Werken gleich seinem Rivalen Augier neben tiefen Schatten überall auch die Lichtpunkte hervorleuchten zu lassen, neben den Vertretern einer korrumpierten Gesellschaft so zahlreiche liebenswerte Charaktere hinzustellen, und vor allem vermochte er nicht, in den Mittelpunkt jedes seiner Dramen die herrliche Mädchengestalt einzufügen, mit der Augier seine ideale Verehrung für das Frauengeschlecht an den Tag legt.

Von einer solchen Verehrung für die Frau wußte Dumas nichts, und er konnte davon nichts wissen jenen gegenüber, mit denen ihn sein Geschick frühzeitig in Berührung gebracht hatte. Er liebt die Gesellschaft der Frauen über alles, aber — so sagt er — „sie wissen niemals, was sie thun, was sie gethan haben, was sie

thun sollen. Ein kluger Mann muß ihnen alles im voraus verziehen haben". „Ich kenne kein schöneres Schauspiel als das einer ehrbaren Frau, aber ich verlange, daß sie schön sei, damit sie irgend ein Verdienst daran habe, ehrbar geblieben zu sein". „Die Frau liebt niemals den Mann, den sie heiratet", sagt er an anderer Stelle; „sie verheiratet sich, um sich größere Freiheit zu verschaffen, nicht, um statt der Eltern den Gatten als ihren Herrn und Meister zu erkennen. Über kurz oder lang wendet sich jede Frau notwendig einem Liebhaber oder dem Priester zu".

So ist er denn der Dichter der Irregulären in der Gesellschaft, und er hat bekanntlich den Ruhm, der Entdecker einer neuen Welt, „der Halbwelt", geworden zu sein. Und wie er so durch sein Schauspiel „Demi-Monde" einem gewissen Bestandteil der Pariser Frauenbevölkerung zu einem Titel oder Namen verhalf, so schuf er im „Monsieur Alphonse" das Gegenstück unter den Männern. Sein ganzes dramatisches Schaffen dreht sich um das Ungewöhnliche, Auffällige, Anstößige in dem Verhältnis zwischen Mann und Frau, und nicht eben selten gestaltet sich die öffentliche Brandmarkung auf der Bühne zu einer Verklärung der Sünder und Sünderinnen. Alles in allem stellt er dem Augierschen Ideal der Ehe dasjenige der freien Liebe gegenüber, und in dem Wettbewerb um den Beifall des Publikums ist er leider der Sieger geblieben. Für die französische Lustspiellitteratur der Gegenwart

muß die Vaterſchaft unbedingt Dumas zugeſprochen werden.

Ganz und gar unter dem Einfluß Victor Hugos ſtehen die Erſtlinge ſeiner Muſe, eine Sammlung lyriſcher Gedichte. Doch faſt ohne Aufenthalt wendet er ſich zur Proſa und ſofort auch in die unmittelbare Gegenwart. In den Jahren 1848 bis 1850 veröffentlicht er eine Reihe von Romanen, darunter la Dame aux Camélias. Wie dieſen erſten Roman, ſo gab ihm die Not, in die ihn die Verſchwendung des Vaters mit hineingeriſſen hatte, das erſte Schauſpiel ein, und umgekehrt wie der Vater, gelangte er vom Roman zum Drama. Die „Kameliendame" iſt in acht Tagen vollendet und wird, trotzdem Theater und Zenſur Schwierigkeiten bereiten, am 2. Februar 1852 im Gymnase Dramatique mit großem Erfolge aufgeführt. Viel energiſcher noch als Victor Hugo in Marion Delorme nimmt ſich der junge Dichter hier der Gefallenen an, mit deren Vernichtung dann, wie oben erwähnt, Augier in ſeinem Mariage d'Olympe antwortet.

Gleich dieſe dramatiſche Erſtlingsſchöpfung Dumas' und die prompt erteilte Antwort des älteren Dichters geben Gelegenheit zu vergleichender Gegenüberſtellung. Ein ſo kräftig pulſierendes Bühnenleben, wie es das Souper bei Marguerite im erſten Akt und die Abendgeſellſchaft Olympias im vierten Akt hervorzauberte, hatte man bis dahin noch nicht wahrgenommen. Jedermann merkte, daß hier wirklich Durchlebtes auf die

Scene gebracht war; man erkannte die scharfgezeichneten Konturen der da draußen in der Gesellschaft umherwandelnden Typen, man bewunderte die realistische Gestaltungskraft.

Die Beachtung, die dieser aufgehende Stern sofort beim großen Publikum fand, teilte sich bald auch den höchsten Kreisen mit. Für den 15. August (den Napoleonstag) des Jahres 1852 erhielt er vom kaiserlichen Hofe den Auftrag, die Festkantate zu dichten. Aber wie dereinst Frau von Staël das Ansinnen, auf den im Säuglingsalter stehenden Roi de Rome einen Hymnus zu dichten, mit der Bemerkung zurückwies, daß sie allenfalls doch nur das Lob der Amme singen könnte, so lehnte Dumas es ab, einen Empereur zu feiern, von dem er ja auch noch nichts Gutes zu sagen wußte. Dafür wurde nun sein zweites Stück, das ebenfalls aus einem früheren Romane hervorgegangene Drama Diane de Lys von der Zensur acht Monate zurückgehalten. Sein erstes Originaldrama ist das im Jahre 1855 auf die Bühne gebrachte Stück „Demi-Monde", das, halb und halb, für das Théâtre-Français in Aussicht genommen, wie schon eingangs erwähnt, an der Gegnerschaft der großen Rachel scheiterte. So wandert es denn wie die noch folgenden vierzehn Stücke ebenfalls zum Gymnase Dramatique. Nach der Question d'Argent, dem Fils naturel, dem Père prodigue und zwei anderen weniger bedeutenden Stücken kehrt der Dichter noch einmal zum Roman zurück. Im Jahre 1864 schreibt

er die „Affaire Clémenceau“, die er dann gleichfalls, aber erſt im Jahre 1888 zum Drama umwandelt. Auf der Grundlage des ſchlimmen Geſchickes, das er ſelbſt ſeit ſeinem vierten Lebensjahre in der Pension Saint-Victor erduldet, geſtaltet er das Stück zu einem flammenden Proteſt gegen die ungerechtfertigte Zurückſetzung gleich unglücklicher Kinder aus.

Das Drama iſt voll der bedenklichſten Worte und Bilder; trotzdem aber oder vielleicht gerade deshalb erringt der Dichter am Vaudevilletheater damit einen großen Erfolg, und „der Fall Clémencau“ dürfte neben der „Camelliendame“ das auch bei uns am häufigſten gegebene franzöſiſche Drama der Neuzeit ſein.

Mit ſeinen folgenden Stücken gerät er mehr und mehr in die Bekämpfung ausgeklügelter Phantome, die er an die Stelle der Wirklichkeit ſetzt. Am 11. Februar 1875 öffnen ſich auch ihm die Pforten der Akademie, und nun auch darf er in das Théâtre-Français einziehen und gleich Sardou um die Gunſt Sarah Bernhardts buhlen. Für ſie ſchreibt er das Drama „l'Étrangère“, das in ſeiner Expoſition uns einen neuen Gendre de M. Poirier zu beſcheren ſcheint. Wie in dem Augierſchen Schauſpiel finden wir hier einen unbeſonnenen Lebemann, der aus Geldnot ein edles Mädchen, die Tochter eines zwanzigfachen Millionärs, geheiratet hat und ſie nun um eines anderen Weibes willen vernachläſſigt. Aber hier wiederum zeigt ſich ſofort das Unterſcheidende. Bei Augier erſcheint die Störerin der

Ehe überhaupt nicht auf der Bildfläche; sie tritt nur da und dort im Gespräch und auf dem Höhepunkt der Handlung selbst nur durch ein eigenes Schreiben als treibendes Element in den Vordergrund, bei Dumas dagegen wird diese Figur zur Hauptperson und bleibt bis zuletzt im Mittelpunkt des Interesses.

Die jüngsten Stücke des Autors sind la Princesse de Bagdad, Denise und Francillon. Die beiden letzten in den Jahren 1885 und 1886 entstandenen Dramen gehören wieder zu den in Deutschland beliebtesten. In „Denise" behandelt der Dichter von neuem die schon in Monsieur Alphonse verfochtene These, daß ein aus Unerfahrenheit strauchelndes Mädchen durch langjährige Entsagung und echte Liebe den Fehltritt sühnen und der Gegenliebe eines edlen Mannes würdig werden kann; doch ist hier die Lösung eine andere. In „Francillon" wendet er sich noch einmal gegen die Konvenienzehe. Francillon wird von ihren Verwandten an den gegen sie ganz gleichgiltigen Lucien de Riverolles verheiratet. Die dauernde Vernachlässigung von seiten ihres Gatten erwidert sie dadurch, daß sie sein lockeres Treiben mit fremden Personen nachahmt, da sie mit Aufbietung aller Reizmittel eines wirklich liebenden Weibes den Mann nicht zu fesseln vermag. Schließlich tritt sie ganz aus der Sphäre des Weibes heraus, folgt eines Abends, in einen Domino gehüllt, dem Mann in die Große Oper zum Maskenball nach, eilt dann am Arme eines ihr völlig Fremden in das

Reſtaurant, wohin ſich der Gatte mit ſeiner Geliebten vom Ball aus begeben, beobachtet dort ſein Thun mit eigenen Augen und überraſcht ihn am folgenden Morgen durch das offene Geſtändnis ihres Abenteuers mit dem Fremden. Aber, ſo ſpricht ſie: Ce monsieur n'existe plus pour moi. D'ailleurs, qu'est-ce que vous lui voulez à cet homme? Le tuer? Ce n'est pas un homme qu'il faudrait tuer, c'est un fait, et cela est impossible. Entre hier et aujourd'hui, il y a votre trahison et mon infamie. Je ne vous aime plus et je me méprise. Je n'ai plus de pudeur, je n'ai plus d'espérance. Je n'ai même ni les regrets ni les remords avec lesquels on assure qu'on peut refaire tout cela, et la crudité de mon récit n'est que le dernier soupir de ma dignité perdue. Eine ſolche Sprache muß den Gatten und mit ihm den Zuhörer in die höchſte Angſt verſetzen, und kein Zweifel an der Wahrheit des Geſtändniſſes vermag ſich aus dem beklommenen Herzen loszuringen. Aber ſiehe da, es war alles nur Spiel, es war das gefährliche Spiel eines Weibes, das an dem Geliebten die Wirkung des äußerſten, des alleräußerſten Mittels erprobt. Und die Probe ſchlägt zu ihrem Glück aus. Dieſes letzte Drama des Dichters iſt das erſte, in dem die Frau durch alle Not und alle Fährniſſe hindurch dem Gatten die Treue bewahrt und keuſch und rein zum ſchönen Ziel gelangt.

Allein auch ſie muß mit dem Feuer ſpielen, und daß der Hörer ſolange um eines Phantoms willen

auf die Folter gespannt wird, das sich dann in eitel Dunst auflöst, kann nicht gerade als das Höchste in der dramatischen Kunst betrachtet werden. Aber Dumas hält uns oft durch derartige Truggebilde ganze Scenen hindurch in Atem, um uns dann am liebsten durch völlig unerwartete Schlüsse zu überraschen; und jener Gott, der allein sich unter dem Wandel der Religionen zu erhalten gewußt, der Deus ex machina, hat auch in ihm einen Verehrer gefunden.

Überhaupt hat sich der jüngere Dumas in der Führung der Handlung um ein Bedeutendes von der Einfachheit Augiers entfernt und bildet so die Brücke zu Sardous Taschenspielerkunst in der Häufung effektvoller Scenen. Sein Vorzug vor beiden Dichtern und das, was ihn zum Vorbild aller modernen Dramatiker macht, besteht in seinem starken, gesunden Realismus. Vielfach schildert er Selbsterlebtes und giebt es stets so, wie er es sieht, frei von konventioneller Unterordnung und ohne ängstliche Rücksichtnahme. Klarheit, logische Schärfe, Beredsamkeit — mitunter wohl eine gar zu üppige Beredsamkeit — ein kerniger und sauberer Stil und vor allem Geist sichern ihm auch die Zukunft bei wechselnden ästhetischen Anschauungen. Seine fruchtbare Phantasie, sein Reichtum an Erfindung, sein Scharfsinn werden immer Bewunderung erregen, — zumal sein Scharfsinn. Sehr viele seiner Stücke nehmen sich in ihrer Anlage wie Rechenexempel aus, bei denen jeder Faktor in seiner Wirkung auf

das Resultat von vornherein in Erwägung gezogen worden ist. Bezeichnend dafür ist folgende Stelle aus dem Ami des Femmes:

De Ryons (zu Leverdet). Nun folgt ein Rechenexempel, das Sie angeht, mein verehrter Meister. Die gegebenen Faktoren sind: Ein Mann, der seine Frau liebt — eine Frau, die ihren Mann liebt — leben von einander getrennt; — ein abgewiesener Liebhaber, der wütend auf ein Mittel sinnt, sich zu rächen und die Waffen dazu in der Hand hat.

Wie ist es möglich, den Mann und die Frau zu vereinigen und den Liebhaber zu veranlassen, sich selbst zu entwaffnen?

Leverdet. Das ist eine Regeldetri-Aufgabe.

De Ryons. Sogar eine zusammengesetzte.

Nebenbei bemerkt, ist dieses Gespräch und seine Fortsetzung eine der Würzen, wie sie der französische Lustspieldichter so geschickt in die Bühnenunterhaltung einfließen zu lassen versteht, und Dumas ist auch darin durch seine Meisterschaft vorbildlich geworden. Aber er hat dabei zweifellos das rechte Maß überschritten, und wie hierin, so vermissen wir das ökonomisch Berechnende des Meisters, der in der Handlung so fest die Zügel zu halten versteht, bei den Reden gar oft. Da fließt der Strom mitunter ohne alle Schranken vorbei, da vermag der Dichter sich häufig nicht genug zu thun, da bietet er uns schließlich gar in Prosa, was wir sonst nur in der klassischen Verstragödie anzutreffen

gewohnt waren. Und in der richtigen Erkenntnis dieſer ſeiner Schwäche läßt er Abſtriche in einem Maße ſich gefallen, wie es uns bei einem ſo ſelbſtbewußten Autor wohl in Staunen ſetzen muß. Rechnet man dazu die Vorreden und Einleitungen in ſeine Dramen, die bisweilen ſechzig bis ſiebzig Seiten umfaſſen und das auf der Bühne behandelte Thema immer wieder erörtern und ausſpinnen, ſo haben wir hier ſchon die Schwäche der ſo recht eigentlich modernſten, von Dumas inaugurierten Schauſpielgattung des Drame à thèse. Und es iſt bemerkenswert, gerade da, wo dieſe rhetoriſche, pſychologiſierende Neigung bei dem Dichter geweckt wird, da arbeitet er mit beſonderer Liebe und Sorgfalt. Elf Monate lang ſchafft er am Demi-Monde und zwar täglich ſieben bis acht Stunden. Dahingegen vollendet er den mit einer reichen Handlung ausgeſtatteten Monsieur Alphonse in ſiebzehn, die Visite de Noces in acht Tagen, und den munterſten Akt der Dame aux Camélias ſchreibt er gar an einem Nachmittag von zwölf bis vier Uhr nieder.

Aber auch die flott von der Hand gehenden Scenen hat er lange vorher mit ſich herumgetragen. Er nimmt ſeinen Beruf nicht leicht. Er iſt durchdrungen von der Bedeutung desſelben. Er fühlt ſich ſo gut wie Augier als ein Lehrer, als ein Prophet in der Mitte ſeines Volkes, wenn er auch mehr als jener hinabſteigt in die Tiefen des menſchlichen Daſeins, wenn er auch ſelbſt in den Abhub der Geſellſchaft ſich miſcht

Mit dem Jahre 1886 hat er seine Thätigkeit für die Bühne abgeschlossen. Arrivé à un certain âge, sagte er, l'auteur dramatique n'a rien de mieux à faire que de mourir, comme Molière, ou de se retirer de la lutte, comme Shakspere et Racine. Er dachte eine Zeit lang daran, ins Kloster zu gehen, aber er war nicht ganz frei von der Furcht, daß er diesen Schritt einst bereuen würde. „Und schließlich," sagte er, „das Kloster ist überall für denjenigen, der zu wollen versteht. Das wirkliche Kloster ist der Respekt vor sich selbst. Da braucht man nicht Gitter, noch Riegel, keine Beichtstühle und keine Priester." Mit der Route de Thèbes, mit der er sich bis in seine letzten Lebensjahre hinein beschäftigt hat, ist er bekanntlich nie ans Licht getreten.

Den dritten Dichter, noch mitten in der Öffentlichkeit stehend und doch auch zurückragend fast in die Zeit der allerfrühesten Erfolge Augiers und Dumas', treffen wir in Victorien Sardou, dem zweiten Scribe, auch einem dramatischen Vielschreiber, der alle Errungenschaften seiner Vorgänger und jede Anregung der Neuzeit für sein Theater zu verwerten verstanden hat.

Fast alle Gattungen des Schauspiels baut er an, das historische wie das Melodrama, die politische wie die soziale Komödie, den Schwank ebensogut wie das Vaudeville. Sein mit ungeheurer Pracht ausgestattetes Heim in der Nähe von Paris zeugt von einem

bei keinem Dichter ſonſt anzutreffenden Reichtum, und die Spielpläne der Schaubühnen aller Kulturvölker geben den Kommentar dazu. Und gewinnbringend iſt Sardous Schaffen ſeit nunmehr vierzig Jahren faſt ohne Unterbrechung.

Was er in der Tragödie, im hiſtoriſchen und im Melodrama geleiſtet, haben wir bei Gelegenheit der Beſprechung dieſer Dichtungsgattungen bereits geſehen. Daß er im hiſtoriſchen Luſtſpiele Erfolge zu verzeichnen gehabt, davon legt der unvergleichliche Siegeszug der Mme Sans Gêne Zeugnis ab. Von der geringen Wirkung, die er mit ſeinen politiſchen Komödien, den Ganaches, dem Rabagas und ſpäter mit Daniel Rochat erzielte, war gleichfalls ſchon die Rede, und nicht gerade beglückend trafen ihn aus der Begrüßungsrede zu ſeiner Aufnahme in die Académie Française am 23. Mai 1878 die Worte Charles Blancs: Laissez-moi vous le dire que vos rares incursions dans le domaine de la politique n'ont pas été toujours heureuses et n'ont rien ajouté à vos talents ni à votre renommée. Votre crayon, partout ailleurs si fin et si ferme, s'écrase sur le contour, quand vous dessinez des profils dans un monde qui n'est pas le vôtre. Ein Meiſterſtück in der Schwanklitteratur waren ſeine „Pattes de Mouche“, mit dem er am 15. Mai 1860 einen unbeſtrittenen Erfolg davontrug und ſofort in die Reihe der gefeiertſten Bühnendichter aufrückte.

Bald auch trat er in eine Art Rivalität zu Dumas.

Um aber die Konkurrenz mit dem älteren Dichter einigermaßen erfolgreich durchzuführen, ſucht er, was jener Beſtechendes in den Worten bietet, ſeinem eignen Talent entſprechend, durch die ſceniſche Ausführung des Milieus zu erreichen. Nur zaghaft hatte Dumas mit der Einführung einer kleinen geſchloſſenen Handlung in dem Rahmen der großen begonnen, indem er beiſpielsweiſe den vierten Aufzug der „Cameliendame“ mit einer vollkommen ausgeführten Scene am Spieltiſch einleitet; und was Augier in dieſer Hinſicht bietet, etwa das Souper in „le Mariage d'Olympe,“ das iſt ſo feſt in die Haupthandlung eingefügt, daß es kaum als eine Epiſode bezeichnet werden kann.

Sardou aber zeigt uns zunächſt ſchon die erweiterte Verwendung ſolchen Apparats in Fernandens Heim, das eine Spielhölle repräſentiert; bald jedoch dehnt er ihn über das ganze Stück aus, ſo namentlich in Dora, wo das Getriebe der Hintertreppendiplomatie, und in Ferréol, wo das ganze Gerichtsleben den Hintergrund bildet.

Schon mit dieſem letzteren in das Jahr 1875 fallenden Drama, noch mehr aber nach der nochmaligen Abſchweifung ins politiſche Gebiet, gelangt Sardou auf den Weg bleibenderer Erfolge. Nun endlich greift er auch wie Dumas ernſter auf die große Zeitfrage, das Thema der Eheſcheidung, über. Allein, ſei es, daß dies ſeinem Naturell mehr entſprach, ſei es im bewußten Gegenſatz zu dem großen Nebenbuhler und

seiner zahlreichen Gefolgschaft, er stellt sich mit schärfster Verurteilung des das Familienleben untergrabenden Liebhabers auf die Seite des Ehemanns und schafft in dieser Tendenz mehrere Dramen von nie versagender Wirkung. Gleich das erste Schauspiel der neuen Richtung „Divorçons“ erlebte dreihundert Aufführungen hintereinander und blieb neben Paillerons „le Monde où l'on s'ennuie“ das Lieblingsstück des Pariser Publikums, und wer jemals bei uns eine leidliche Aufführung dieses in Deutschland nach dem Namen der Heldin „Cyprienne“ betitelten Lustspiels gesehen hat, wird sich mit innigem Vergnügen der lieblichen Scenen erinnern, in denen die nach dem Abenteuerlichen und Ungewöhnlichen trachtende Frau von ihrem Gatten sich loszulösen sucht, weil sie sich von ihm nicht verstanden glaubt. Ein Jahr später erschien „Odette“ auf dem Vaudevilletheater, ein Stück, in dem wir so recht einmal die Vereinigung einer nach Dumasscher Manier ausgestalteten These mit einer echt Sardouschen Handlung studieren können: Es handelt sich um den Kampf zwischen der gesetzlichen Ehe und der freien Liebe.

Odette, Gräfin von Clermont-Latour, die außerhalb der Ehe ihre Freuden sucht und deshalb durch gerichtliches Urteil von Mann und Tochter sich loszusagen gezwungen wird, tritt noch nach fünfzehn Jahren der Verbindung dieser letzteren mit einem Ehrenmann hindernd entgegen. Wodurch? Das ist eben der neue

Punkt in dem abgehetzten und doch schier unerschöpflichen Thema! Einzig und allein dadurch, daß die Gräfin ihren Namen nicht ablegen will und nicht abzulegen braucht, steht sie der Verehelichung ihrer Tochter mit Herrn von Méryan im Wege. Bis zum Tage der Entscheidung war die Mutter tot für ihre Tochter, sie hatte nach der Erzählung des Vaters in den Wellen ihr Grab gefunden, und nicht einmal ein Bild zeugt noch von ihrer dereinstigen Existenz in der gräflichen Familie. Da, im Augenblick, wo eine neue Familie gegründet werden soll, erscheint das Gespenst der elterlichen Ehe auf der Bildfläche. Mit einem Male erhält es Leben, und die Furcht, daß es von irgend jemand gesehen werden, irgendwo von sich reden machen könnte, hält die Mutter des Geliebten davon zurück, ihre Zustimmung zu seinem Verlöbnis mit dem liebenswertesten Mädchen zu geben.

Man sieht, es ist dem Dichter gelungen, eine noch nicht angeschlagene Saite zu berühren und einen kräftigen, eindringlichen Klang auf ihr hervorzurufen. „Fünfzehn Jahre," ruft der unglückliche Vater aus, „fünfzehn Jahre schon kettet mich eine alberne Lücke des Gesetzes an all die Schmach dieses Weibes, weil es ihm erlaubt, dauernd meinen Namen zu tragen."

Es wäre nun von höchstem Interesse, zu erwägen, was ein Augier mit der hier aufgeworfenen Frage angefangen und wie ein Dumas sie behandelt haben würde. Aber wie verschieden sich auch die Dramen

dieſer beiden Dichter über das gleiche Thema geſtaltet haben würden, himmelweit würden ſie ſich abheben von dem, was uns Sardou geboten hat. Denn wie behandelt eigentlich Sardou das von ihm herbeigezogene Problem? Sehr einfach! er behandelt es gar nicht. Er ſtellt die Frage in den Mittelpunkt ſeines Dramas, ſie iſt Anfang und Ende des Stückes, alles übrige aber iſt durch Scenen ausgefüllt, die nur in ſehr loſem Zuſammenhang mit der Hauptidee ſtehen, die aber der Dichter mit ſolchem Geſchick, ſo natürlich und ſo an der richtigen Stelle einzuſtreuen verſteht, daß man nicht erwägt, wie ſie ebenſo gut in einem beliebigen anderen Schauſpiel eine Stätte hätten finden können. Denn was liegt daran, ob zugehörig oder nicht, wenn die Scenen nur unterhaltend ſind, und unterhaltend ſind ſie, vom erſten Heben des Vorhanges bis zum letzten Fallen.

Da belauſchen wir in den erſten Auftritten die gräfliche Dienerſchaft, die ſich in den Herrſchaftszimmern mit einem Ecartéſpiel die Zeit vertreibt und dabei die Herrin beklatſcht. Dann erſcheint dieſe in Begleitung dreier Männer, von denen einer, ihr Geliebter, auffallend ſchnell ſich verabſchiedet, um kurze Zeit nachher durch eine verſteckte Tapetenthür zum Rendezvous wieder auf der Bildfläche zu erſcheinen. Leider aber iſt ſchon vorher der auf einer Reiſe befindliche und erſt für den folgenden Tag zurückerwartete Gatte heimgekehrt und fängt im Beiſein guter Freunde den Lieb-

haber ab. Kaum ist dieser zum Hause hinaus, so läßt der Graf sein einziges Kind, ein dreijähriges Töchterchen, aus dem Schlaf aufnehmen, um es der ehrlosen Mutter zu entziehen. Im Nachtgewande, mit einer blauseidenen Decke verhüllt, aus der die nackten Ärmchen und Füßchen hervorhängen, so wird das zarte, bedauernswerte Wesen über die Bühne getragen. Gleich nachher erscheint die Gräfin und fliegt sehnsuchtsvoll dem Gatten entgegen, weil sie ihn in der Dunkelheit für ihren Liebhaber hält. Nach einer scharfen Auseinandersetzung zwischen Mann und Frau muß diese das Haus verlassen, der Graf folgt ihr mit den Blicken bis zur Schwelle, dann wankt er zurück und bricht mit einem Schmerzenslaut zusammen.

Der zweite Aufzug — fünfzehn Jahre später — bietet uns einen Ausblick auf die Promenade des Anglais zu Nizza und durch mehrere Scenen hindurch die Vorbereitung zu einer Maskenfahrt in der Zeit des Karnevals. Die Dominos werden angezogen, die Masken in Bereitschaft gelegt, Fastnachtsmusik erschallt von der Straße herauf, Confetti werden zum Fenster hinaus auf die Vorübergehenden oder Vorüberfahrenden hinabgeschleudert, und prasselnd hört man von unten her als Erwiderung eine Salve gegen die Scheiben schlagen.

Durch den ganzen dritten Aufzug hindurch befinden wir uns in der Heilanstalt des Doktor Oliva und lernen all die Patienten kennen, die sich der olfakto-

therapiſchen Behandlung dieſes Herrn unterziehen, fünfundzwanzig Tage lang alle möglichen Wohlgerüche einatmen, dafür 1000 Francs bezahlen, beim Verlaſſen der Anſtalt keines ihrer Übel verloren haben, aber ausgezeichnet riechen. Einigen dieſer Herrſchaften thut es freilich auch not, daß ſie in einen beſſeren Geruch kommen; denn größer als die Zahl der ehrlichen Leute iſt die Zahl der Gauner an dieſer Brutſtätte des Laſters. Von der Prinzeſſin Gortz, ſpäteren Marquiſe Tribiani, ſpäteren Frau von Hoppe über den Vicekonſul Don Ignacio Eſteban Caſador von Guatemala hinweg bis zum Kellner Narciſſe herunter finden wir die allerliebſten Abſtufungen auf der Leiter des Hochſtaplertums. Es wird Bank gehalten, geſtritten, gelärmt, betrogen; die Orden, mit denen die Herren bedeckt ſind, dienen als Mittel, ſich beim Spielen unbemerkt Zeichen zu geben; an den Tabaksdoſen befinden ſich Spiegel, in denen man unauffällig die Karten ſeiner Mitſpieler beſchauen kann. Immer neue Perſonen treten heran, unter ihnen auch eine Dame mit einem Mops auf dem Arme und die vor fünfzehn Jahren aus dem Hauſe gejagte Gräfin Odette, die, tiefer und tiefer fallend, ſich jetzt an einen Gauner gehängt hat, der ihren ſtolzen Namen dazu benutzt, ſich und anderen zweifelhaften Exiſtenzen das Vertrauen unverbeſſerlicher Gimpel zu ergattern. Ihr Unglück hat die Gräfin ſo weit gebracht, daß ſie nun ſchon in die Lage verſetzt iſt, uns einen Vortrag über die Wirkung des Morphiums zu halten.

Der vierte und letzte Aufzug endlich, mit dem Wiedersehen zwischen Mutter und Tochter, ist an sich so ergreifend, daß der Dichter weiterer aufregender Mittel entraten kann. Trotzdem hält es Sardou nicht für überflüssig, uns hier zum Schluß noch den Anblick des hochgehenden mittelländischen Meeres und den Ausblick auf Gebirge, Hafen, Hafendamm und auf die Stadt Nizza selbst zu gewähren.

Wie in Odette, so verficht vier Jahre später in „Georgette“ unser Dichter die Ansicht, daß die Schuld der Mutter sich unter allen Umständen dem Glück der Tochter in den Weg stellt, eine These, die ja auch von vielen anderen Dichtern zur Grundlage für Dramen und Romane mit einer gewissen Vorliebe genommen worden ist.

Halb und halb zu den früheren Versuchen auf dem Gebiete der Tragödie kehrt Sardou im Jahre 1882 mit „Fédora“ zurück, jenem Meisterstück eines Dramatikers, dem es wesentlich darum zu thun ist, sein Publikum vom ersten Moment an zu fesseln und bis zum letzten Sinken des Vorhangs nicht mehr loszulassen. Das Milieu, in das uns der Dichter einführt, ist die politische Verbrecherwelt Rußlands mit all dem Zubehör von polizeilichen Vernehmungen und Spionage, mit Mord und Totschlag, mit Haft und Verbannung. Das Stück hatte unter allen Sardouschen Dramen wohl den größten Erfolg.

Mit „Marcelle“, seinem vorjüngsten Schauspiel, hat

Sardou weniger Glück gehabt. Auch hier zwar weiß er uns bis zum Schluß auf die Folter der bangen Erwartung zu spannen, der Erwartung, ob die durch einen Skandalprozeß berührte Vergangenheit der Heldin aus den das ganze Stück in Anspruch nehmenden Nachforschungen als unantastbar hervorgehen und daraufhin die Gesellschafterin von der sittenstrengen Frau des Hauses als Schwiegertochter angenommen werden wird. Allein trotz der Aufwendung der alterprobten Reizmittel, trotz der neu erfundenen Scene, in der man beim schwachen Lichte kurzlebiger und darum beständig zu erneuernder Streichhölzchen eine überaus wichtige Depesche mühsam entziffern muß, ja trotz der erstmaligen Verwendung des Velocipeds auf der Theaterbühne, versagt hier dem Meister die Fähigkeit, uns während des Spiels vom Überdenken des Gesehenen und Gehörten abzuhalten. Hier zum erstenmal vielleicht, seit dem Beginn reiferen Schaffens, wird uns durch eine bei Sardou ganz ungewohnte Schwere des mit langatmigen Schilderungen, Belehrungen und Vorlesungen angefüllten Dialogs vor offener Scene Zeit gegönnt, das Triebwerk, die Treibriemen, die Schräubchen, die Räder in ihrer Funktion zu beobachten, und das ist bei Sardous Stücken verhängnisvoll. Der Dichter ist nicht ernst genug, um uns für seine Auffassung irgend welcher Lebensprobleme an sich zu interessieren und in seine Gefühlswelt zu bannen, nicht tief genug, uns in seinen Gedankenkreis zu zwingen und

seinen Worten einen zum Nachdenken anregenden Inhalt zu geben. Der den modernen Menschen innewohnende kritische Sinn, der ein naives, unbefangenes Genießen kaum noch duldet, muß bei ihm durch andere Mittel eingeschläfert werden, und wo diese Mittel nicht herhalten, da fällt das ganze Gefüge zusammen. Mit „Spiritisme" im vorvorigen Jahre hat sich Sardou nun auch Suggestion und Hypnotismus, diese Zuflucht modernen Un- und Aberglaubens, dienstbar gemacht. Klopfgeister, Tischrücken, Visionen, mediumistische Experimente entfremden einem Professor, der sich mit allzu großem Forschereifer in die vierte Dimension versenkt, sein junges, der Welt von Fleisch und Blut noch gar sehr zugethanes Weib, führen aber nachher auch die reuige Rückkehr der Treulosen in den Schoß der Familie herbei. Damit sind wir denn schon nahe bei den Bockblutimpfungs- und Kinematographen-Possen angelangt. Auch hat uns ja der Verfasser der Mme Bonnivard und des seligen Toupinel thatsächlich eine „Die vierte Dimension" betitelte Farce beschert. — Wer weiß, wie bald schon die Röntgenstrahlen, der drahtlose Telegraph und die Auerschen Glühstrümpfe zur Bereicherung unserer Theaterlitteratur werden herhalten müssen.

Nicht in dieselbe Linie mit den drei genannten Dichtern, die in den letzten Jahrzehnten das Repertoire der französischen Bühne völlig beherrscht haben und zum Teil auch noch gegenwärtig beherrschen, sind die

nun folgenden zu stellen. Sie bleiben entweder durch die mindere Bedeutung ihrer Werke oder durch die Einseitigkeit ihres Schaffens oder endlich durch die geringere Ergiebigkeit ihres Genius hinter jenen zurück. So ist es gleich bei Pailleron der Fall, wenigstens seitdem auch er zu den Gesättigten sich zählen darf, das ist seit dem Jahre 1884, wo er kurz vor seinem fünfzigsten Geburtstage in die Akademie einzog. Begonnen hat bei ihm das dramatische Schaffen, so ungefähr wie bei Molière und Augier, als Reaktion gegen die Berufsthätigkeit. Gleich jenen hatte auch er sich der Advokatur gewidmet. Die Erfahrungen, die er in der kurzen juristischen Laufbahn, in zweijährigem Militärdienst, auf Reisen und in seiner schriftstellerischen Lehrzeit als satirischer Mitarbeiter an verschiedenen Zeitungen gesammelt, fing er im Alter von sechsundzwanzig Jahren schon für die Bühne zu verwerten an. Auch er geht, wie Augier, von Versdrama und Griechentum aus, um dann über die mannigfaltigsten Gattungen, über das Prosalustspiel Le monde où l'on s'amuse, dem Thesendrama Les faux ménages, der bürgerlichen Tragödie Hélène und dem harmlosen L'étincelle (der zündende Funke) hinweg mit „der Welt, in der man sich langweilt" zu einem großen, seinem größten Triumph zu gelangen.

Paillerons Milieu ist das der guten Gesellschaft, sein Schauplatz im großen und ganzen mit dem Salon des vornehmen Pariser Hauses identisch, und die Handlung

ſpielt ſich ſtets in Form der gewandteſten, formvollendetſten, geiſtvollſten Konverſation ab. Die ſchweren Probleme eines Augier ſcheiden für ihn ebenſo beſtimmt aus wie die Virtuoſenkünſte eines Sardou, und die pathetiſche Sprache des Dumasſchen Dramas verträgt ſich nun erſt gar nicht mit dem leichten Plauderton ſeiner Stücke. Die Gaiété gauloise, deren Schwinden er in der peſſimiſtiſch angehauchten Gedichtſammlung les Parasites betrauert, ſoll aus den vergangenen Jahrhunderten zurückgeholt und als ein heilender Balſam auf die Wunden der Gegenwart geſtrichen werden. So läßt er denn den ernſten Ton des Sittenrichters beiſeite und plaudert als ein wohlgemuter, harmloſer, aber doch ſtets mitempfindender Freund des Menſchengeſchlechts. Er hat ein ſo warmes Herz wie Augier und ſteht ihm überhaupt ſehr nahe, ſo nahe, daß manche Scene des einen wohl ebenſo gut von dem anderen hätte geſchrieben ſein können. Aber während dort trotz einzelner humorvoller Stellen über das Ganze die ſcharfe Lauge herber Satire ausgegoſſen iſt, läßt Pailleron aller Orten die heiterſte Ironie, den fröhlichſten Spott walten. Er gewährt uns nie den Anblick eines Zürnenden oder gar Trauernden, immer bleibt er der liebenswürdige Mann von Welt, er belächelt nur die Verkehrtheiten ſeiner Mitmenſchen und giebt ſie lieber der gegenſeitigen Beſpöttelung preis, als daß er ſie mit herben Worten geißelt; und darin freilich gleicht er Molière weit mehr als einem der

ihm zeitlich so viel näher stehenden Dichter. Anders auch wie diese läßt er nach dem außerordentlichen Beifall, den ihm „le Monde où l'on s'ennuie“ eingetragen, die Feder sechs Jahre lang ganz ruhen, um sie dann erst wieder zur Komposition eines zweiten Meisterwerkes aufzunehmen. In „la Souris“, dessen Heldin, das siebzehnjährige, schüchterne Waisenkind, aus dem Kampfe gegen zwei reife, alle Mittel der Koketterie aufwendende Frauen als Siegerin hervorgeht, um den schon im vierzigsten Lebensjahre stehenden Mann zu ehelichen, bethätigt Pailleron die gleiche herzerquickende Frische, die gleiche Innigkeit der Empfindung und auch die gleichen künstlerischen Eigenschaften, die wir an seinem vorangegangenen, bekannteren Werke so sehr bewundern. Auch hier ist das Motiv so sauber, die Atmosphäre so rein, daß man mit einigen Abstrichen, womit freilich dem Werke nicht sonderlich gedient wäre, das Stück selbst unserer weiblichen Jugend zugänglich machen könnte.

Eine ausgesprochenere Neigung zur Satire, als wir dies sonst von ihm gewohnt sind, zeigt der Dichter in den vor fünf Jahren auf die Bühne gebrachten „Cabotins“, die uns in Pariser Künstlerkreise führen, durch allzuweit gehende Verwendung des dort üblichen Jargons aber der Übersetzung in andere Sprachen, wie auch wohl dem allgemeinen Verständnis in der eigenen, Schwierigkeiten bereiten.

Das letzte, was Pailleron auf die Bühne brachte,

sind die beiden Einakter „Mieux vaut douceur“ und „Et violence“, was an Stelle von que violence eingesetzt ist und so im Deutschen als Titel ergeben würde: „Mit Sanftmut kommt man weiter“, „Und ebenso mit Gewalt“. So willkürlich und unbegründet aber die Anfügung des zweiten Stückchens an das erste durch das völlig auf den Kopf gestellte Sprichwort uns erscheint, so fesselnd ist das erste an sich, in dem der Dichter die ihn auszeichnenden Eigenschaften alle wiederum auf das glänzendste bewährt. Und dabei bleibt das irreguläre Element der Gesellschaft ganz in der Ferne und wird nur als Mittel benutzt, um ein rechtes, wohliges Familienleben in all seinem Reiz uns vor Augen zu stellen. Wie Freund Robert unsern Maxime von seinem lieben Frauchen zum Souper in sehr bedenklicher Gesellschaft wegholen will, wie die kluge Frau die Vorspiegelung einer wichtigen Fraktionssitzung den beiden Deputierten als Wahrheit hinzunehmen sich den Anschein giebt, wie Monsieur Robert, schon in etwas animierter Stimmung sich jeden Augenblick verschnappend, den wahren Zweck des abendlichen Ausflugs verrät, wie er immer von einem Bankett statt von einer Beratung spricht und bald den Fraktionsvorsitzenden ‚Francine‘ und bald den Generalsekretär ‚Lea‘ nennt, und wie zuletzt die Frau ohne jede Überredung und nur durch das Gewinnende, das jede echte Häuslichkeit in sich birgt, den Gatten daheim behält, das ist von wahrhaft bezaubernder Wirkung, und der zweite

Einakter hätte die Mängel nicht alle zu haben brauchen, die er hat, um neben jenem erſten vollſtändig in den Hintergrund zu treten.

Nicht gerade allzu oft erinnert uns gegenwärtig eine Aufführung des Chapeau de paille, des Voyage de M. Perrichon oder des unter der Mitarbeit Augiers entſtandenen Prix de Martin an die einſtige Bedeutung des verſtorbenen Labiche für die Genre-Bühnen Frankreichs, die er während vier Jahrzehnten bis ins Jahr 1880 hinein mit Luſtſpielen voll reizenden Humors, mit geiſtvollen Vaudevilles und mit munteren Poſſen verſorgte. Faſt vergeſſen ſind heut Théodore Barrières Filles de marbre, die ſeiner Zeit als Gegenſtück zu Dumas' Roman la Dame aux camélias mit ſo großem Erfolge gegeben wurden, etwas weniger die ins Jahr 1856 zurückreichenden Faux bonshommes und das vier Jahre ſpäter geſchriebene Feu au couvent.

Eine bleibendere Stätte auf den Bühnen Frankreichs haben ohne Zweifel Meilhac und Halévy, die Erfinder des ureigentlichen Pariſer Schauſpielgenres, Meilhac ein Toter, Halévy aber aus der Reihe der Schaffenden bereits vor zwanzig Jahren geſchieden, während Meilhac bis zu ſeinem Lebensende im Juli 1897 faſt ununterbrochen weiter dichtete. Den in Theaterkreiſen aufgewachſenen, aber ſpäter durch mehrere hohe Beamtenſtellungen hindurchgegangenen Halévy als begabten Schwank- und Poſſendichter zu entdecken, war dem ſcharfen Blick Jacques Offenbachs vorbehalten. Durch

dieſes Mannes Vermittlung auch fanden ſich Meilhac und Halévy zuſammen zu gemeinſamer Ausarbeitung der zahlreichen Libretti als Unterlage für den ſchier unerſchöpflichen Melodienreichtum des gefeierten Operettenkomponiſten. Stark parodiſtiſch, voll der ungeheuerlichſten Anachronismen, ein Ausfluß reſpektloſeſten Skeptizismus gegenüber der Götterwelt des Olymp, die glücklichen Tage des zweiten Kaiſerreichs wiederſpiegelnd, gaben die Texte der Belle Hélène und des Orphée à l'enfer die denkbar günſtigſte Unterlage für die Offenbachſche Muſik ab, und das Gleiche läßt ſich vom Petit Duc, der Grande Duchesse de Gerolstein, dem Barbe Bleue, der Vie Parisienne, kurz, von faſt allen Operetten des Meiſters behaupten. Den heiteren Dialog, die witzigen Einfälle, die feine Satire, die ſie hier bewähren, zeigen denn die beiden Dramatiker auch in ihren ſpäteren Erzeugniſſen, die ſich mit jedem Bühnengenre, nur nicht mit dem Tragiſchen, befaſſen. Molière, Marivaux, Muſſet, auch Labiche ſind ihre Vorbilder, weit weniger Sardou mit ſeinem komplizierten Bühnenapparat. Die Vaudevilles: La Boule, le Réveillon, Tricoche et Cacolet, die Comédies-Vaudevilles: La Cigale, Mamzelle Nitouche, ma Camarade, le Décoré, die zierlichen Einakter: Toto chez Tata, les Sonnettes, l'Été de Saint-Martin, das reizende Virtuoſen-Bravourſtück Lolotte, das Sittendrama Froufrou und die vor zwei Jahren erſt entſtandene Grosse fortune waren und ſind zum Teil noch eine glänzende Ein-

nahmequelle des Gymnase und anderer Bühnen in und außerhalb von Paris. Manche Saison hindurch hält sich auch einer der Einakter als Lever-Rideau oder Schlußstück auf der Bühne des Théâtre-Français.

Daß Meilhac der größere Anteil an der Erfindung und Ausgestaltung der Idee, Halévy die eigentlich theatralische Mache und der korrekte und geschmackvolle Stil zuzuschreiben sind, ist oft von der Kritik wiederholt worden, ohne daß die Autoren selbst etwas von dieser Sonderung wissen wollten. Sie lebten stets in der schönsten Eintracht, und nur der Umstand, daß Halévy vier Jahre früher als Meilhac in die Akademie aufgenommen wurde, verstimmte diesen für kurze Zeit. Hat Halévy bekanntlich noch auf einem anderen Gebiete, auf dem des Romans, Erfolge errungen, so bleibt dafür Meilhacs Name unauflöslich mit der Geschichte des Theaters in Frankreich verknüpft. Man spricht von einem Meilhacschen Genre, von einer Meilhacschen Schule, und man sagt von einem Dichter, der eine besonders gelungene Scene zustande gebracht, ganz allgemein: Il a fait du Meilhac.

Über die Köpfe der zuletzt genannten Dichter hinweg reichen die sogenannten Jungen, die Becque, die Hervieu, die Donnay und ihr ganzes Gefolge dem jüngeren Dumas die Hand. Sie wissen recht gut, daß das Ehedrama, den unendlichen Variationen zum Trotz, seine Wirkung in Frankreich nicht eingebüßt hat, und eine unvollkommene Gesetzgebung arbeitet ihnen hier

erfolgreich in die Hände. Möge denn an dieser Stelle zum wenigsten in ein paar Strichen die Grundlage gegeben werden, auf der die eigenartige Gattung des modernen französischen Gesellschaftsdramas emporgewachsen, das nach den Worten eines bekannten Kritikers lediglich aus Ehe- und Treubrüchen sich zusammensetzt, aus einfachen, doppelten und dreifachen, mit und ohne schließlichen Gipsverband.

Man hat es oft schon bemerkt, daß ein künftiger Kulturhistoriker, der die französische Komödie des letzten Jahrzehnts als Beleg für Denk- und Handlungsweise dieser Zeit nehmen sollte, zu dem Schluß kommen wird, es seien alle menschlichen Leidenschaften, Ehrgeiz, Habgier, Ruhmsucht, Racheluſt zurückgetreten gegenüber der Liebe, daß die Liebe die einzige Triebfeder des menschlichen Thuns und Lassens gewesen sei. Ist dem so? Oder muß man hier die Welt der Bühne von der Welt da draußen völlig scheiden? Und woher dann das nie nachlassende Behagen des Publikums an derartigen Theaterproblemen?

Zur Erklärung dieser Thatsache muß man sich immer wieder vergegenwärtigen, auf wen im allgemeinen der französische, oder sagen wir gleich: der Pariser Theaterdichter sein Drama berechnet. Er hat in erster Linie stets doch den genießenden und — richtiger noch — genußlüsternen Teil der einheimischen Bevölkerung und zu ihrer Ergänzung die ausschließlich zum Genießen in seiner Stadt weilenden Fremden im Auge.

Diese gerade sind es ja, die, täglich wechselnd, dem Stücke zu den üblichen zwei- bis dreihundert Aufführungen verhelfen müssen, und für sie böte doch ein spezifisch nationaler oder etwa nur das hauptstädtische Leben begreifender Stoff nicht das gleiche Interesse wie die internationalen Probleme des ehelichen Lebens. Dazu hat man an diesem privaten Gebiet eines gefunden, das nach Diderot im höchsten Maße die Eigenschaft besitzt, von der Bühne her alle Welt in Mitleidenschaft zu versetzen, da es jedweden nahe genug angeht, die in den Hafen der Ehe Eingelaufenen ebenso gut wie die noch draußen Harrenden. Hier auch trifft man sogar auf eine in der sogenannten Familientragödie sonst vergebens gesuchte tragische, nicht unter das Strafgesetzbuch fallende Schuld. Hat ja doch schon der tragische Dichter der klassischen Zeit die ihm überlieferten Stoffe fast alle auf dieses Schema eingetragen. Und auch in die Molièresche Komödie spielt der eheliche Konflikt — denken wir an Tartuffe, an den Malade imaginaire, an den Bourgeois gentilhomme — in nicht unbedeutendem Umfange hinein. Und man muß gestehen, wenn man für jede Erscheinung nach Spur und Quelle sucht, wenn man in der Umgebung, in der Örtlichkeit, in der Scholle nach dem Keime einer lokalen Besonderheit zu forschen liebt, man kann allenthalben in romanischen Ländern überhaupt, und nicht bloß in Frankreich und auch nicht bloß in seiner Litteratur, seinen Farces, seinen Fabliaux,

seinen Contes, ja seinen Kindermärchen die ganz besondere Veranlagung für eine etwas lockere eheliche Moral entdecken. Immerhin ist im ernsteren Schauspiel auch noch lange nach Molière die Grundlage der Ehe im großen und ganzen gesund, ein Konflikt zwischen den Gatten steht noch nirgends im Mittelpunkt der Dichtung, und eine das Drama ausfüllende Leidenschaft, ihre Entwicklung und ihre Lösung liegt noch fast ausschließlich diesseits der ehelichen Verbindung.

Doch damit ist's nun vorbei. Man scheint es müde geworden zu sein, das Zustandekommen einer Verbindung zwischen zwei gesunden, lebensfreudigen, hoffnungsvollen Menschen durch all die aus Romanen und Dramen genugsam bekannten Ab- und Umwege zu verfolgen. Das „zuletzt kriegen sie sich doch" hat sich überlebt, das war gut für unsere Großmütter. Wir Jüngeren, wir wollen etwas Neues sehen, wir wollen beobachten, wie zwei miteinander fürs Leben verbundene Menschen es anstellen, um sich zuletzt doch voneinander loszukriegen.

Die Entwicklung des Ehedramas in Frankreich ist übrigens eine Art von Entwicklung der Frauenfrage auf der Bühne. Daß jenseits der Vogesen die Emanzipationsgelüste der Frauenwelt minder stark sein sollten als anderwärts, kann man nicht annehmen, wenn man an eine Jeanne d'Arc, eine Catherine de Médicis und andere die Regierung leitende Frauen herab bis auf

die Gemahlin des dritten Napoleon denkt, wenn man sich aus der Litteratur eine Marquise de Rambouillet, eine Sévigné, eine Maintenon, die dauernd ihren Platz in der Kulturgeschichte Frankreichs behaupten werden, oder wenn man sich gar eine Staël, die gefürchtete Gegnerin Napoleons, oder eine George Sand vor Augen hält, Erscheinungen, wie sie gleich einflußreich auf die Entwicklung der Litteratur in der Frauenwelt keines zweiten Landes gefunden werden dürften. Und nun die gesellschaftliche Stellung der Frau an und für sich! Es giebt gegenwärtig gewiß Länder, in denen der Frau größere Achtung entgegengetragen wird, Länder, in denen der Mann zur Befriedigung seiner Frau größere Opfer bringt, Länder vollends, wo das Weib in Wissenschaft und Kunst eine höhere Stellung einnimmt, — in keinem Lande aber stellt die Frau im Alltagsgetriebe, in Handel und Gewerbe, in den materiellen wie geistigen Angelegenheiten der Familie, im Haus wie auf der Straße sich so ebenbürtig neben den Mann, wie in Frankreich. Beim Handwerker nimmt die Frau die Bestellung entgegen, macht den Preis und empfängt die Bezahlung; der Gatte steht im Hinterzimmer am Werktisch und besorgt die Arbeit. Der stark ausgebildete Geschäftssinn der französischen Frau existiert nicht bloß in der Phantasie eines Ohnet, Feuillet, Guy de Maupassant und anderer Romandichter; er ist den thatsächlichen Verhältnissen entnommen. Auf Post und Bahn, in zahllosen Bureaus, an den

Theaterkassen, allüberall findet man die Frau in verantwortlichen Stellungen. Die Universität ist ihr geöffnet, im medizinischen Berufe macht sie dem Manne Konkurrenz. Und nun erst des Einflusses zu gedenken, den sie auf der Höhe des gesellschaftlichen Lebens besitzt!

Die Frage Où est la femme hat man in Frankreich so oft bei politischen Vorgängen aufgeworfen. Mit unvergleichlich größerem Erfolge noch dürfte man nach dieser Richtung hin die litterarischen Thaten untersuchen, und jedes Blatt fast in der Entwicklung würde uns die Spur der weiblichen Einwirkung zeigen. Ist doch Mme Léon-Astier in Daudets l'Immortel ein durchaus lebenswahrer Frauentypus aus den Kreisen der Unsterblichen, und konnte doch auch in jüngster Zeit bei der Wahl Anatole Frances in die Akademie ganz unwidersprochen von den Pariser Blättern die Nachricht verbreitet werden, daß er seinen Sieg über den Gegenkandidaten ausschließlich seinem Anhang bei der Frauenwelt verdankt. Und niemand, der mit offenen Augen die gesellschaftliche Beziehung zwischen Mann und Frau in Frankreich beobachtet, wird es verborgen bleiben können, wie sehr man da allenthalben auf das Urteil der Frau in politischen wie zumal in litterarischen Dingen zu hören sich gewöhnt hat, wie wenig da das Mulier taceat in ecclesia in Geltung ist. Ja, wenn es in der Provinz wohl noch anders ist, in Paris erscheint unsereinem der Mann beinahe auch körperlich

etwas verkümmert unter dem täglich sich verstärkenden Übergewicht des Weibes.

Und dennoch giebt es auch in Frankreich eine Frauenbewegung, ein Mouvement féministe. Die französischen Frauen kämpfen darum, das von Rechts wegen zu besitzen, was ihnen de facto in der Regel zugesprochen wird. Sie kämpfen auch um das Recht, ohne Erlaubnis des Mannes Handelsgeschäfte zu treiben, sie verlangen, in Civilsachen als Zeugen zugelassen zu werden, sie streben sogar nach dem politischen Wahlrecht. Vorherrschend aber erstreckt sich der Kampf auf das eheliche Gebiet. Die Frau verlangt Gütertrennung in der Ehe, sie verlangt das Recht, ihr Vermögen selbst zu verwalten, das Recht, Vormund ihrer Kinder zu sein, vor allem begehrt sie die Wiederherstellung der Scheidung auf Grund nicht zu einander stimmender Charaktere und Beseitigung des dem Manne zugesprochenen Rechtes, die schuldige Frau zu töten. In dem Lande, in dem die Recherche de la paternité untersagt ist, wo der sich selbst überlassenen Mutter jedes Mittel, ihr Kind zu ernähren, entzogen wird, und wo dabei alle Welt ganz offen über ein Zurückgehen der Bevölkerung und den drohenden Untergang der Nation spricht, fordert die Frau ihre Unterstützung durch das Gesetz als patriotische That. Das heutige Gesetz ist wie der Code Napoléon noch gegen sie, aber zu den Führerinnen im Streite, zu den Damen Vincent, Michel und Adam gesellen sich die Männer

aus den höchsten wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Kreisen, unverkennbar trägt ein breiter Strom in der Öffentlichkeit die französische Frauenemanzipation dem Siege zu, und die ganze jungdramatische Schule Frankreichs schöpft ihr Leben aus dieser Bewegung. Die Kämpfe des dritten Standes mit den Vertretern der privilegierten Klassen älterer Zeit haben auf der französischen Bühne Raum gefunden; nicht so die des vierten. An seiner Statt trat die um ihre Menschenrechte ringende Frau in die Arena. Und jenes störende, beunruhigende Eingreifen des außerhalb der guten Gesellschaft stehenden Weibes in ein geordnetes Familienleben, das uns die Augier, Dumas und Sardou vorgeführt, es überträgt sich mit einem Mal auf die rechtmäßige Gattin.

Wie die Frau in dieser eigentümlichen Stellung sich geriert und wie der vierte Stand dazu kommt, so ganz in den Hintergrund zu treten, das unter anderem soll uns der fünfte und letzte Vortrag über das französische Theater der Gegenwart zeigen.

5.

Die jungdramatiſche Schule.

Der Zwieſpalt zwiſchen der machtvollen Stellung der franzöſiſchen Frau im öffentlichen und geſelligen Leben und ihrer ſchwachen Poſition vor dem Geſetze iſt im vierten Vortrage des näheren dargelegt worden. Es ſcheint nun zum mindeſten mit eine Folge dieſes Zwieſpaltes zu ſein, daß dann Gatte und Gattin innerhalb der vier Wände zum öfteren in einen Kompetenzkonflikt geraten. Dieſer Konflikt könnte ſich in der Weiſe jedenfalls nicht äußern bei jenen Nationen, bei denen Hausherr und Hausfrau ihr getrenntes Reſſort haben, wie in England und Amerika, wo zumeiſt der Mann ſich um die Geſtaltung der Häuslichkeit, die Gattin ihrerſeits ſich um die Geſchäftsführung ihres Mannes nicht im geringſten bekümmert. Der Konflikt kann auch nicht leicht in Deutſchland zu Tage treten, wo Mann und Weib zwar nicht ſo unbekümmert um-

einander ihre Sonderwege gehen, wo aber, an demselben Strange ziehend, eines dem anderen sich unterzuordnen gewöhnt ist, alles in allem gerechnet, zumeist die Frau dem Manne, hier und da auch umgekehrt; und das ist schließlich Sache des einzelnen Hauswesens. Für das große Ganze, für die Gesellschaft ist es unentbehrlich, zu wissen, wer ist da und dort, wer ist auf diesem und jenem Gebiete Herr. Einer muß die letzte Entscheidung haben.

Dabei sind die französischen Ehen keineswegs schlecht und ganz gewiß nicht so verworfen, wie man sie, nach den litterarischen Erzeugnissen urteilend, aus der Ferne anzusehen pflegt. Im einzelnen wird sich auch bei unseren Nachbarn ein geordnetes Hauswesen erkennen lassen, und es wird auch da das Übergewicht des einen Teiles, wo es not thut, sich herausstellen. Über dem Ganzen aber schwebt die Frage: Hat die Frau die Rechte, die ihr gebühren, um dem Manne die Wage zu halten?

Die Emanzipationsgelüste der Frau bei den anderen Nationen erstrecken sich somit weit mehr auf das öffentliche Leben, auf die Stellung im Staate; die der französischen Frau bleiben vorwiegend am privaten Leben, an der Stellung der Frau in der Gesellschaft, in der Familie, in der Ehe haften. Und solche Bestrebungen datieren in Frankreich nicht von heute oder gestern. Man könnte vielmehr der ganzen modernen Litteratur dieser Richtung ein schon von Frau von Staël

ausgesprochenes bitteres Wort gegen die Ehe zum Motto wählen. Ihrem für die Frauenemanzipation eintretenden Roman Delphine stellte sie das Diktum voran: „Das Gesetz, welches die Ehe für unauflösbar erklärt, scheint zu sagen: Ich kann euer Glück nicht sichern, aber ich will wenigstens die Dauer eures Unglücks garantieren".

Nun aber segeln die jüngeren Theaterdichter nicht alle in diesem Fahrwasser. Von Jules Lemaîtres Sonderart, die unvergleichlich tiefen litterarischen und kulturhistorischen Kenntnisse, wie sie ihm allein unter den Jüngeren zur Verfügung stehen, bei der dramatischen Behandlung moderner wie antiker Stoffe auszunützen, haben wir bereits gesprochen. Weit ernster gehalten als die „Bonne Hélène" ist übrigens sein „Député Leveau", eine glücklicher als Sardous Rabagas dem Aristophanes nachgebildete politische Satire von großer Feinheit und Schärfe. Sein „Bal blanc" und „Flipotte" und noch manch andere Stücke sind immer mit gutem Erfolge aufgeführt worden. Jean Richepin mit seinem „Monsieur Scapin" und „Par le glaive" war eine Zeit lang der Lieblingsdichter des wählerischen Publikums der Comédie française. Das Verdienst, eine neue Klasse der hauptstädtischen Bevölkerung als dramatisch verwendbar entdeckt zu haben, gehört Marcel Prévost, dessen Begabung sonst jedenfalls mehr auf dem Gebiete des Romans liegt. So hat auch der Roman „les Demi-Vierges" schon kaum geringeres Aufsehen

erregt als Dumas' Demi-Monde und Monsieur Alphonse. Prévoſt war der Erſte, der bewußt über die anrüchigen Männer- und Frauengeſtalten zurückging auf das moraliſch angekränkelte Backfiſchalter, und in ſeinem Roman wie in dem daraus entſtandenen Drama wird uns die ſittliche Verkommenheit des weiblichen Nachwuchſes in gewiſſen Kreiſen der franzöſiſchen Metropole vorgeführt, eine Verkommenheit, die ausſchließlich durch das Reden und Handeln der Umgebung herbeigeführt, vorerſt nur den Geiſt berührt hat und noch nicht zur That gelangt iſt, eine einſeitige Verkommenheit, eine halbe Schuld und ſomit auch eine Halbunſchuld oder beſſer noch mit Leſſings Worten eine „anatomiſche Unſchuld" genannt. Lavedan in ſeinem Prince d'Aurec, ſeinen Deux Noblesses, ſeinen Viveurs macht ſich wieder an die ſchon ſo oft gegeißelten Auswüchſe in den Kreiſen des heruntergekommenen Adels und des emporgekommenen Bürgertums. Im „Prince d'Aurec", unter dem bekanntlich der in letzter Zeit zu ſo trauriger Berühmtheit gelangte Prinz von Sagan zu verſtehen iſt, wendet Lavedan ſich gegen die wüſte Spekulation, in den „Deux Noblesses" zeichnet er die der arbeitenden Bevölkerung innewohnende Kraft, in den vor zwei Jahren herausgekommenen „Viveurs" endlich entwirft er mit ſcharfen Strichen ein Bild der moraliſchen Verworfenheit derjenigen Pariſer Kreiſe, die gedankenlos ſich dem Müßiggang, dem Genuß, dem Laſter hingeben. Sind nun all dieſe Ideen nicht neu, ſo iſt

doch die Behandlung, die Lavedan ihnen angedeihen läßt, ungewohnt. Man hat es ihm auch vielfach zum Vorwurf gemacht, daß er diese ernsten Fragen nicht gleich ernst genommen wie Augier und Dumas. Seine Verteidiger leihen ihm, um die wohlgemute, ja übermütige Stimmung, die in seinen Stücken herrscht, zu entschuldigen, gern das Wort, daß man gerade am Ende einer langen Tafelung zum Philosophieren mehr aufgelegt zu sein pflegt, als mitten in einem Vortrag über die Weisen aller Zeiten und Länder. Dennoch wird es einem Unbefangenen herzlich schwer gemacht, an die echte, innerliche Entrüstung eines Censors zu glauben, der das Laster in so freundlichen Farben schildert.

Wie, um den in seinen ersten Stücken so heftig angegriffenen Adel zu versöhnen, ließ Lavedan am 24. Januar dieses Jahres die denselben rehabilitierende Komödie „Cathérine“ erscheinen. Auch ist da von der gewohnten satirischen Schärfe kaum etwas zu spüren. Eine friedlichere, fröhlichere, beruhigte Stimmung liegt über diesem „Roman eines armen jungen Mädchens“ — wie man es im Angedenken an Feuillets beliebtestes Drama nennen könnte —, und der Herzog, der die Klavierlehrerin seiner Schwester als Gattin heimführt und dann, etwas ernüchtert durch die bürgerliche Atmosphäre, die sie in der Ehe um sich verbreitet, nur für einen Moment auf Abwege gerät, um bald wieder reuig dem angetrauten Weibe in die Arme zu sinken,

erinnert mehr an die Charaktere aus Sandeau' und Augierſchen Schöpfungen als an die in den letzten zwanzig Jahren modern gewordenen. Möglicherweiſe iſt ja dieſe Wiederbelebung eines ſchon für veraltet angeſehenen Genres und der außerordentliche Beifall, den das Drama in der Comédie gefunden, ein Zeichen dafür, daß auch in Frankreich die herrſchende Richtung ſich bereits etwas überlebt hat. Doch führt Lavedans jüngſtes Luſtſpiel „le Nouveau Jeu“, das vor wenigen Monaten in den Variétés ebenfalls mit großem Beifall aufgenommen wurde, von der harmloſen Gattung wiederum ein wenig ab.

In dieſem Wettkampf, in dem einer dem anderen durch die Entwicklung einer neuen Eigenart oder auch durch bloße Überbietung des ſchon Geleiſteten den Rang abzulaufen ſucht, nimmt Abel Hermant vermöge ſeiner Kühnheit wohl die erſte Stelle ein. Die Pièce à clef iſt ſein Genre, und jedes ſeiner Werke, wie wir ſchon erwähnt, trägt ihm eine Forderung ein. Ihm iſt Lavedans „Prince d'Aurec“ nicht deutlich genug, er zerrt die traurige Geſtalt des dereinſtigen Löwen der Pariſer Klubwelt ganz an die Öffentlichkeit. Nicht geringerer Rückſichtsloſigkeit befleißigt er ſich im Monsieur Rabosson mit Bezug auf die Univerſitätskreiſe, wie denn eben bei dem allen Modernen eigentümlichen Hang zur Satire nichts, auch das Beſte nicht, auch nicht die weltentrückte Forſchung des Gelehrten in Laboratorium und Hörſaal ſich der Be-

krittelung durch Roman oder Drama dauernd entziehen kann.

Als der eigentliche Begründer der neuen Schule oder doch deſſen, was an ihr neu iſt, erſcheint Henri Becque, der mit ſeiner „Pariſerin“ am Renaiſſancetheater vor mehr denn einem Jahrzehnt Bewunderung, Staunen und auch heftigen Widerſpruch hervorrief. Einige Jahre ſpäter aber entſchloß ſich ſogar die Comédie française, dieſem Drama ihre Pforten zu öffnen, und im vorigen Jahre folgte die Frankfurter Bühne, jedoch ohne ſich den Dank des Publikums zu verdienen. Die hieſige Frauenwelt erwies ſich für dieſes Stück offenbar noch nicht auf der Höhe, aber auch in Frankreich iſt man dabei nie recht warm geworden. Mittlerweile haben auch diejenigen Dichter, die ſich ihn zum Muſter genommen, gern vergeſſen, daß er der Erſte geweſen, der im Ehedrama den gewaltigen Schritt über den Altmeiſter Dumas hinaus gethan. Vorbild aber iſt er für ſie alle auch dadurch geworden, daß er in ſeinen Stücken die Intriguenführung völlig verſchmäht und die ſeit Jahrzehnten geübte und immer weiter vervollſtändigte Kunſt, dramatiſche Wirkungen vorzubereiten, durchaus vernachläſſigt, daß er den von den Vorgängern zu ſo hoher Vollendung geführten Dialog als nebenſächliches, ja ſtörendes Füllwerk aufgiebt und nur möglichſt das zum Beweis ſeiner Theſe Erforderliche zuläßt, daß er — mit einem Worte — das ſogenannte Skelettſtück

inauguriert. Ohne zu spannen und lange hinzuhalten, zeigt uns der erste Aufzug, ja die erste Scene seiner „Parisienne“ sogleich die volle Situation der modern-dramatischen Ehe. Eine Frau verbirgt in dem Augenblick, da der Vorhang sich hebt, einen Brief in dem Schubfach ihres Schreibtisches. Der hinter ihr her auf die Bühne eilende Mann sucht das zu verhindern und verlangt, da es ihm nicht gelingt, die Auslieferung des Schriftstückes in leidenschaftlicher Rede. Seine immer energischer wiederholte Versicherung, daß er so etwas sich nicht bieten lasse, daß er dergleichen unter keinen Umständen dulde, läßt ihn als denjenigen erscheinen, der hier zu gebieten, der hier Herrenrecht hat. Aber plötzlich wird auf ein Geräusch hin, das sich aus dem Vorzimmer vernehmen läßt, die Eifersuchtsscene unterbrochen durch den Ausruf der Frau: Pst! Nimm dich in acht! da kommt mein Mann! — — Das ist die erste Überraschung für ein naives Publikum. Die zweite, größere ist, daß nicht etwa nun eine scharfe Auseinandersetzung zwischen dem Ehegatten und der treulosen Frau folgt. Ganz und gar nicht. Der betrogene Mann setzt unbedingtes Vertrauen in seine Gattin. Einen Auftritt, wie ihn die erste Scene uns bot und wie ihn sonst wohl einmal die Frau ihrem Eheherrn gegenüber zu bestehen hatte, hier muß sie ihn wiederholt von ihrem Geliebten hinnehmen und „Vertrauen, Geliebter, Vertrauen! es ist das einzige Mittel, wodurch ihr Männer uns ge-

winnen könnt" ruft sie diesem zu, nachdem sie ihn um eines neuen Verehrers willen ebenso unbedenklich betrogen hat wie ihren Gatten. Weil sie aber das erwünschte Vertrauen bei keinem ihrer Geliebten findet, wie bei ihrem vertrauensseligen Manne, bleibt sie ihm trotz aller Extravaganz doch zugethan. An seiner Brust erholt sie sich immer wieder von den Aufregungen, die ihr die Eifersüchteleien ihrer Liebhaber verursachen, unbedingt behaglich fühlt sie sich nur an seiner Seite, sie tritt mit den ihr zur Verfügung stehenden Mitteln thatkräftig für sein Fortkommen ein — man beachte! die Frau für das des Mannes — sie freut sich, unter dem geschützten Hort der Familie leben zu können, aber sie vermag die Zerstreuung nicht zu entbehren und wechselt ihre Liebhaber so schnell wie ihre Handschuhe".

In Hervieu, dem vielgefeierten Dichter der Tenailles und der Loi de l'homme, ist auf dem von Becque eröffneten Wege gleichzeitig Augier und Dumas ein Nachfolger erstanden. Das Drame à thèse des jüngeren Dumas ist hier in eine neue Phase getreten und hat zugleich mit der Starrheit der Charaktere und dem Ernst der aufgeworfenen Fragen der Augierschen Kompositionsweise sich genähert. Die beiden Stücken zu Grunde liegenden Ideen sind in hohem Maße dazu angethan, unsere Anteilnahme — ich meine hier insbesondere auch die Anteilnahme eines deutschen Publikums — zu erwecken, da Hervieu uns nicht in die unter dem Niveau der guten Gesellschaft liegende

Sphäre führt. Der Konflikt spielt sich nicht, wie bei Augier und Dumas so oft, zwischen den Zugehörigen verschiedener sozialer Kreise ab, ebensowenig führt uns der Dichter, etwa nach dem Muster von Ibsen und Hauptmann, in die unteren Schichten oder aber in die ausschließlich dem Müßiggang hingegebene Welt der oberen Tausend, um uns, wie so viele französische Dichter vor ihm, durch die Fremdartigkeit der Verhältnisse zu interessieren. Alles spielt sich in der guten Mittelsphäre der Gesellschaft ab. Es sind Ehepaare, bei denen nicht einmal in der äußeren Zusammensetzung an sich, also in dem früheren materiellen oder geistigen Abstand zwischen Mann und Weib, der Grund zu einer Katastrophe gegeben ist. Der innere Konflikt entsteht dadurch, daß der Mann die Pflichten, die ihm die Ehe auferlegt, für seine Person leichter nimmt als für seine Frau, die Frau aber sich sträubt, diese Auffassung anzuerkennen. Da nun kraft der traditionellen, männlichen Übermacht Gesetz ebenso wohl wie Herkommen sich auf die Seite des Mannes stellen, hat die Frau den Kampf auszufechten und erliegt hüben und drüben, in den „Tenailles“ jedoch nicht, ohne den Mann mit ins Verderben zu ziehen. Hier rächt sich die Frau für das ihr aufgenötigte jahrelange Leben an der Seite eines liebloſen Mannes, der sich doch nicht von ihr trennen will, auf die fürchterlichste Weise. Der Knabe, dessen Geburt wir nach zehnjähriger Ehe den Vater bejubeln und an dessen Wachsen und Ge-

deihen wir ihn weitere zehn Jahre ſein ganzes Herz hängen ſehen, — es iſt der Sohn ſeiner Frau, nicht aber der ſeinige, es iſt der Sproß eines unterdes der Schwindſucht erlegenen Malers. Jetzt, da die ſchreckliche Wahrheit dem Gatten bekannt wird, muß er, will er nicht den Spott der Welt herausfordern, bei der Stange bleiben, ohne es zu wollen, gerade wie das die Frau unter ſeinem Zwange ſchon ſeit zwanzig Jahren gethan hat.

Eine Auseinanderſetzung zwiſchen den beiden Gatten, zwiſchen Fergan und Irène, in der ſechſten Scene des dritten Aktes, führt die Enthüllung der unehelichen Geburt des Knaben René herbei:

Fergan, un peu embarrassé. J'ai précisément à vous entretenir du parti à prendre pour l'éducation de René.

Irène, effarée. A propos de quoi, aujourd'hui?

Fergan. Parce que la chose ne souffre plus de retard . . .

Irène. Pourquoi?

Fergan. Il va avoir dix ans.

Irène. Eh bien?

Fergan. Jusqu'à cet âge, j'ai volontiers reconnu que le mieux était de vous laisser la haute main sur lui. Il y a mille soins premiers pour lesquels la mère s'entend dans la perfection . . . Vous me rendrez cette justice que, tout en désapprouvant vos excès d'attention, je ne vous ai encore contrecarrée en rien.

Irène. Et maintenant?

Fergan. Maintenant que notre fils devient un petit homme, il ne me conviendrait pas que vous en fissiez une jeune fille.

Irène. Vous n'avez qu'à me dire comment vous voulez que je l'élève.

Fergan. Je ne suis pas plus compétent que vous dans les détails d'enseignement. Je sais seulement que René a besoin désormais de recevoir une instruction plus étendue. Nous ne devons plus le borner à celle qui se donne dans la famille.

Irène. Si je ne vous parais plus suffire, prenons un précepteur, faites venir des professeurs . . .

Fergan. Ça ne serait point l'affaire. On rendrait un mauvais service à un garçon, quand l'âge convenable lui est venu, en ne l'accoutumant pas à une discipline, à une émulation, à une habitude déjà de compter un peu sur lui-même. Et ces choses-là, elles ne peuvent être fournies qu'au collège.

Irène. Nous y voilà donc revenus! . . . Combien de fois faudra-t-il vous répéter que ce serait un meurtre... un vrai meurtre . . . de priver René de mes soins!

Fergan. Laissez là ces imaginations déréglées. Soyons sérieux: notre fils ne travaillera jamais bien à nos côtés. Vous l'aimez trop, d'une façon trop passionnée. Vous ne savez jamais être assez sévère.

Irène, indignée. Et vous voudriez charger des gens d'être sévères pour lui. Un pauvre petit enfant,

dont je n'ai pas encore osé croire que, moi, sa mère, je réussirais à le faire vivre, à l'élever . . . Mais il a sans cesse besoin que je veille auprès de lui! Pour un rien, il tousse! . . . Souvent, je me lève la nuit, et je le trouve dans des transpirations qui m'épouvantent . . .

Fergan. C'est cela que je déclare fâcheux, même un peu ridicule. C'est votre luxe de précautions qui l'étiole, ce petit bonhomme. Il ne s'en portera que mieux, dès qu'il sera moins dorloté.

Irène. Mon fils ne me quittera pas.

Fergan. Mon fils suivra mon exemple. A son âge, il y avait déjà deux ans que j'étais en pension. Il fera comme les enfants de nos voisins de châteaux, de tous les gens de notre monde. Il viendra ici le dimanche. J'irai le voir souvent. Vous irez chaque fois que vous voudrez . . . et que l'état de nos chevaux le permettra . . .

Irène. René est malade, vous dis-je, gravement malade. Son existence est en question . . . Je le sais, moi! Les médecins me l'ont dit . . .

Fergan. Quels médecins?

Irène. Tous! . . . Tous ceux que j'ai pu consulter dans les environs.

Fergan. Vous avez fait cela? . . . En cachette? . . .

Irène. Oui! . . .

Fergan. C'est absurde! . . . Et quelle maladie a-t-on trouvée à notre fils?

Irène, interloquée. On a reconnu que . . .

Fergan, incrédule. Quoi?

Irène. Que mon amour seul était capable de le préserver . . . de le sauver . . . par un régime de tous les jours, par un traitement de tous les instants . . .

Fergan. Assez de phrases vagues! . . . Quand quelqu'un est malade, sa maladie porte un nom. Précisez!

Irène. Comme vous me tourmentez! . . . Mais croyez-moi donc! Vous voyez bien dans quelle émotion je suis! . . .

Fergan. Hé! les docteurs aussi auront bien vu ce que vous attendiez d'eux pour me l'opposer. Vous en avez remporté des diagnostics de complaisance . . . Ah çà! vous êtes une femme bien portante. Moi, sapristi! j'ai un bon coffre! Est-ce avec ces antécédents-là que l'on donne naissance à des enfants rachitiques? (Irène baisse la tête pendant ces paroles qui la gênent.) Au surplus, nous constaterons bientôt comment notre fils aura profité de sa première année d'internat . . .

Irène. Jamais.

Fergan. Plaît-il?

Irène. Jamais vous ne me convaincrez sur ce point! Jamais je ne fléchirai!

Fergan. Alors, finissons-en tout de suite avec cette discussion stérile: veuillez faire préparer le petit bagage de René.

Irène. Comment cela?

Fergan. Je vais le conduire au collège . . .

Irène, éperdue. Vous allez . . . vous oseriez . . .

Fergan. Je veux être parti dans une heure.

Irène. Ah! cela ne sera pas! . . . C'est la vie de mon fils que je défends contre votre horrible erreur. Je le garderai! fût-ce jour et nuit, dans mes bras.

Fergan. Allons! allons! Vous voici redevenue telle que je vous avais crue corrigée de l'être . . . Et vous me contraignez à vous imposer ma toute-puissance de père, comme jadis ma toute-puissance de mari! . . .

Irène. Ne me parlez pas de ce que vous avez fait! Il a été beau, votre triomphe, pour que vous vous y complaisiez encore! . . . Oui, j'ai courbé la tête, avec plus de haine encore dans le cœur. J'ai baissé le front; et, depuis lors, je ne vous ai plus regardé en face. Mais, aujourd'hui, ce n'est pas votre femme qui se redresse devant vous et que vous obligez à vous braver: c'est la mère, une mère que rien ne fera reculer . . .

Fergan. Vous vous trompez sur les droits de la mère.

Irène, avec un mépris farouche. Ce ne sont pas les mères qui s'abusent sur leurs droits! . . . Nous les sentons, nous autres, se former en nous avec l'enfant même. Et nos yeux voient ces droits naître de nous, attachés à nos propres entrailles . . .

Fergan. Une fois de plus j'ai raison, à l'encontre de vos utopies, de par la loi . . .

Irène. Ah! cet affreux mot reparaît donc! Vous

aussi, je vous retrouve jouant de la vie de mon fils, pareil à ce que vous avez été pour briser la mienne. Sans remords, avec ces yeux-là de bourreau tranquille dans l'accomplissement de sa besogne.

Fergan. Dites tout ce qu'il vous plaira. Rien ne m'empêchera de disposer de notre fils.

Irène, dans une hésitation tragique. Oh! ne saurai-je donc pas vous dire ce qui vous empêcherait de me le disputer! . . .

Fergan. Il m'appartient avant vous.

Irène, haletante. Ce n'est pas vrai!

Fergan. Contre vous.

Irène. Non! non!

Fergan. Allez veiller à son départ.

Irène. Écoutez! . . .

Fergan, s'en allant. Non! . . . je vais donner l'ordre d'atteler.

Irène, lui barrant le chemin. Devant Dieu, cet enfant est à moi seule, ici!

Fergan, la rejetant en arrière de lui. Il est à moi, qui suis le père!

Irène, violemment, avec un grand geste tranchant. Vous n'êtes pas son père! — — —

In der „Loi de l'homme" iſt und bleibt der Mann der allein ſchuldige Teil während des ganzen Verlaufes der Handlung. Jedoch für das Glück der einzigen Tochter und um der Meinung der Welt willen ſieht ſich die Frau gezwungen, an ſeiner Seite weiter zu

leben, und ungesühnt steht das jahrelange ruchlose Treiben des Mannes da.

So ist es denn in beiden Stücken die Welt, in Rücksicht auf die das Recht nicht zum Siege gelangen kann. Schaut man jedoch näher zu, was die drei Akte füllt, so sind es größtenteils rein logische Deduktionen über das Scheidungsgesetz in Frankreich. In dem Stück „das Recht des Mannes" legt Hervieu an den eherechtlichen Bestimmungen des Code Napoléon die Rechtlosigkeit der Frau dar. Vor der Ehe hängt sie, auch bei angeblich erreichter Mündigkeit, von Eltern, Großeltern oder Vormündern ab. Mündig ist sie nur gegenüber dem Strafrichter, selbständig also nur, wo es ihr nachteilig sein kann. Nach eingegangener Ehe besitzt sie keinerlei Verfügungsrecht, weder über ihre Person, noch über ihr Vermögen, noch auch über ihre Kinder. — Die Zustimmung der Gräfin Laure de Raguais zur Ehe zwischen der ihr bei der Scheidung zugesprochenen Tochter Isabelle mit dem Sohn der Verführerin ihres Mannes ist entbehrlich, da der Vater die Verbindung billigt. — — Genug, das Gesetz des Mannes, von Männern für Männer gemacht, hält die Frau zeitlebens in Leibeigenschaft.

Hervieu ist jetzt etwa vierzig Jahre alt. Schon ein vollständig ausgereifter Charakter, brachte er im Jahre 1893 am Vaudeville-Theater sein erstes Drama „les Paroles restent" auf die Bretter. Er hat damit so gut wie keine Spur hinterlassen. Zwei Jahre später

gelingt ihm der große Wurf mit den „Ehefeſſeln", den Tenailles, und wieder nach zwei Jahren folgt „Das Recht des Mannes". Dazwiſchen liegt eine Reihe pſychologiſch tief angelegter, aber etwas ſchwerflüſſiger Romane. Schwerflüſſig iſt im Grunde auch ſeine Diktion im Drama. Das Paradoxe, die geiſtfunkelnden Tiraden, das blendende Feuerwerk Dumas' ſind ihm völlig fremd. Nicht einen Witz, kaum ein Bonmot giebt er uns zu hören. Ein düſtrer Ernſt, eine ganz ungewöhnliche Schwere liegt auf den Stücken. Er geht ſchnurgerade auf ſein Ziel los, er motiviert nicht Eintritt und Abgang ſeiner Perſonen, er läßt ſie nur wenig handeln, immer reden, allzuviel reden. Aber was ſie reden, das dreht ſich immer um die Theſe, die er für ſein Drama zum Vorwurf genommen hat. Es iſt faſt, wie wenn in jedweder Scene zwei Advokaten das Für und Wider in einem Rechtsſtreite vor uns verfechten, zwei Advokaten dazu, die in eigener Sache auftreten und die beide des Wortes außerordentlich mächtig ſind. Es ſind vielleicht keine guten Juriſten, aber ihre Zuhörerſchaft verſtehen ſie zu packen und zu erſchüttern bis ins innerſte Mark.

Die folgerechte Weiterentwickelung dieſer Komödiengattung hat Maurice Donnay zuſtande gebracht. Nach ſeiner an der Riviera ſpielenden „Pension de famille" mit ihrer in die glühenden Farben jener ſüdlichen Landſchaft getauchten, ſtellenweiſe hochpoetiſchen Diktion liefert er im Winter 1895 dem Renaiſſance-

Theater sein selbst in Paris soviel Aufsehen erregendes Stück die „Amants“. Hier war wieder einmal eine ganz neue Saite angeschlagen. In den vorangegangenen Stücken stand doch die Ehe neben all den irregulären Verhältnissen immer als ein Faktor da, mit dem, wenn auch noch so wenig, gerechnet wurde. Jetzt aber erscheint sie völlig an die Wand gedrückt. Ehe und freie Liebe stehen nicht wie in einer früheren Ära als ebenbürtige Gegner oder, wie bei Becque, als ebenbürtige Freunde zu einander; nein! Die rechtmäßige Ehe hält sich verschämt beiseite, und die freie Liebe bleibt als Siegerin auf dem Felde. Zwar reicht die Heldin des Stückes einem Grafen, der sie seit Jahren gehegt und gepflegt, der sie dem verderblichen Bühnenleben entzogen, der ihr ein sorgenloses Dasein verschafft, und der in aufrichtiger Verehrung um ihre Gunst geworben, zwar reicht sie ihm schließlich die Hand zum ewigen Bunde. Mehr aber als die Dankbarkeit ist die Sorge um das lebendige Unterpfand der Liebe schuld an dem endlichen Einlenken der Mutter. Ohne die Ehe wäre die Zukunft des Kindes gefährdet. Allein die Vereinigung zwischen der Heldin und dem alten Grafen kann nicht zustande kommen, ohne daß dieser sich von seiner früheren Gattin scheiden läßt. Und unendlich schwer vollzieht sich andererseits die Trennung der Heldin von demjenigen Manne, zu dem sie mittlerweile eine Leidenschaft gefaßt, eine Leidenschaft, die, künstlich genährt, ihr Ersatz bieten sollte für

die ertötende Langeweile an der Seite des ungeliebten Alten. Eine mehrwöchentliche gemeinschaftliche Reise gewährt dem Liebespaare noch einmal ein letztes ungestörtes Beisammensein. Dann folgt die endgiltige Trennung. Der Liebhaber verläßt sein Vaterland für längere Zeit; er lernt unterwegs die Schwester eines Freundes kennen und verlobt sich mit ihr.

Nach anderthalb Jahren sieht er die ehemalige Geliebte wieder. Eine dumpfe Schwermut, eine äußerst resignierte Stimmung lastet auf beiden. Man merkt, sie haben mit dem, was ihnen das Leben wert gemacht, abgeschlossen. Die Halbehe hatte bei ihnen die höchsten Gefühle, das wärmste Empfinden, das sinnigste Denken gezeitigt. Zur geordneten Ehe ist der Heldin ein abgelebter Greis gerade noch gut genug; der Held ist liebessatt, als er zur Heirat sich entschließt.

Mit „la Douloureuse", das im vorigen Winter im Vaudeville-Theater Abend für Abend gespielt wurde und dann auch seinen Weg nach unserer Reichshauptstadt nahm, will Donnay wohl einen Schritt nach der sozialen Komödie hin machen; aber es gelingt ihm nicht, es fehlt auch an den allerersten Voraussetzungen, es fehlt die große Idee — wir haben statt deren eine Unzahl kleiner — es fehlt für diese die einheitliche Grundstimmung, und es fehlt unter all den wechselnden Stimmungen namentlich der Ernst, der an sich glauben macht. Wenn der Verfasser die von sittlicher Entrüstung getragenen, moralisch höchsten Grundsätze über eheliche

Treue durch den Mund eines Mannes aussprechen läßt, der dann selbst des schnödesten Betrugs an seiner Geliebten geziehen wird, wenn er diese Geliebte und ihre Freundinnen mit ebenso großer Beredsamkeit und Wärme die gegenteilige Moral verfechten läßt, wenn er schließlich beide, die ihren Standpunkt vor uns so ernst verteidigt, ihre gegen einander begangenen Täuschungen für quitt erklären und sich zum Lebensbund vereinigen läßt, so verdirbt er uns damit auch das etwaige Vergnügen, das wir an den witzigen Aperçus über all die Dinge, die er aus dem modernen Leben hineinzieht, empfinden könnten.

Der vom Verfasser sichtlich erstrebte Ernst, den wir aber in seiner ganzen Auffassung vermissen, dokumentiert sich vielleicht nur in dem schwerfälligen, frostig docierenden Ton, der uns nur allzu oft das Prickelnde, Sprühende aus den Amants herbeisehnen läßt. Die bloße Fülle der Ideen kann uns allein keinen genügenden Ersatz bieten. Ja, wie wir bei Sardou das Überladen mit Handlung als einen Fehler bezeichnen müssen, so hier das Überladen mit sozialen Problemen in derartig bunter Zusammensetzung. Das einigende Band des Stückes will der Titel abgeben. La douloureuse heißt im Pariser Argot die „Rechnung" als die schmerzhafte Erinnerung an das Begleichen der Kosten nach eingenommenem Diner. Hier aber ist es in einem höheren Sinne die Rechnung, die nach der — natürlich ebenfalls nicht ernst zu nehmenden — Ansicht des Verfassers

ein jeder hienieden vom ſittlichen Standpunkt aus zu begleichen hat.

Wir können es nach allem wohl begreifen, daß la Douloureuse in Berlin ungehindert aufgeführt werden konnte, daß aber die Amants weder in deutſcher noch auch in franzöſiſcher Wiedergabe paſſieren durften, und daß dem durch das Verbot betroffenen Theaterleiter von der angerufenen richterlichen Inſtanz der Beſcheid zuteil ward: „Die Aufführung des Stückes, das die freie Liebe als etwas ganz Natürliches behandelt, iſt zu verbieten, um ſo mehr als die Feinheiten der darin herrſchenden poetiſchen Sprache nur dazu angethan ſind, das Schauſpiel für die öffentliche Moral noch gefährlicher zu machen.“

Im Anfang gegenwärtiger Saiſon hat von den Dramatikern dieſer Richtung Brieux wohl am meiſten von ſich reden gemacht. Durch eine das politiſche Gebiet berührende Komödie „les Bienfaiteurs“ hatte er zuerſt die Aufmerkſamkeit auf ſich gelenkt. Dann ſtellte er ſich mit ſeiner „Evasion“ mitten hinein in die modernſte Bewegung und ſtreifte dabei auch ein wenig die Ibſenſche Vererbungstheorie. Zur Gattung der Sittenkomödie gelangt er mit ſeinem in dieſem Winter aufgeführten Drama „les trois Filles de M. Dupont“, einem Sujet, deſſen Grundſtimmung — den bei uns herrſchenden Verhältniſſen entſprechend gemildert — etwa in Sudermanns „Schmetterlingsſchlacht“ geſucht werden darf. Herr Dupont iſt der Typus des reſpek-

tablen Philiſters aus dem Mittelſtande in einer franzöſiſchen Provinzialſtadt. Das Schickſal ſeiner drei Töchter umſchreibt im großen und ganzen die Lebenswege, die den Töchtern dieſer Stände in zahlreichen Fällen vorgezeichnet ſind. Die älteſte Tochter iſt auf Abwege geraten und, daraufhin von der ehrbaren Familie ausgeſtoßen, auf leichten Erwerb ihres Lebensunterhalts nach Paris gegangen. Die zweite iſt zur alten Jungfer geworden, weil der ſelbſtſüchtige Vater die Ausſteuer nicht beſchaffen mochte. Die Verheiratung der dritten Tochter wird nur deshalb betrieben, weil ſie dem Vater ſogar noch Geld erübrigen ſoll. Es iſt ein Geſchäft, das in aller Form kontraktlich abgemacht wird, in dem die beiderſeitigen Väter einander übers Ohr zu hauen vermeinen und in dem die Braut das Verkaufsobjekt iſt. Schon kurze Zeit nach dem Abſchluß des unwürdigen Handels zerreißt das ganze Gewebe. Und um das Unglück voll zu machen, hat auch die zweite Tochter noch zuletzt ihr Herz an einen Unwürdigen verloren und mit ihrem Herzen zugleich 15000 Franken, die ihr der Vater zu entwinden trachtete, nachdem ſeine Hoffnung auf den Gewinn aus der Ehe der Jüngſten geſcheitert iſt.

Neben dem modernen Ehedrama nun, deſſen Entwickelung zu ihrem Höhepunkt gelangt zu ſein ſcheint — man ſieht wenigſtens nicht recht ein, wie das Geleiſtete etwa noch überboten werden ſoll — da zieht ſich die Spur der Einwirkung der mittlerweile auf germaniſchem

Boden erwachsenen Schöpfungen. Von Ibsen werden „les Revenants“ und „la Maison de Poupée“, wird „le Canard sauvage“ und „Hedda Gabler“, wird „un Ennemi du peuple“ und „Rosmersholm“ und so der Reihe nach alle Stücke, mitunter noch vor ihrem Erscheinen auf deutschen Bühnen, in Paris aufgeführt. Gleich ihm wird auch Strindberg dem französischen Publikum vorgestellt und von den jungdeutschen Dramatikern Hauptmann und Sudermann. Hauptmanns „les Tisserands“ erschienen einem so maßgebenden Beurteiler wie Lemaître sogar weniger deutsch als französisch. In seinen Impressions de théâtre kommt er wiederholt auf diese dramatischen Schöpfungen zu sprechen. Doumic, der Kritiker der Revue des deux Mondes, veröffentlicht eine Abhandlung über das Theater unter dem bezeichnenden Titel „De Scribe à Ibsen“. Edouard Rod, einer der angesehensten Tagesschriftsteller, versieht die französische Ausgabe der Ibsenschen Werke durch Prozor mit einer schwärmerischen Vorrede. Sie alle erkennen an, daß hier würdigere Probleme zu Worte kommen, daß hier gewaltigere Leidenschaften herrschen, daß hier erst in Wahrheit das große Leben der modernen Zeit einen Widerhall findet. Die französische Dramatik hat an eine Seite, eine einzige und dazu noch sehr intime, der Öffentlichkeit entzogene und die Öffentlichkeit darum auch nur schwach streifende Seite des modernen Lebens gerührt. Sie hat da Konflikte an das Tageslicht gezerrt, die sich fast ausschließlich innerhalb der vier

Mauern abſpielen, die allenfalls von Lakai und Zofe, von Friſeur und Kammermädchen beobachtet werden, für die Welt da draußen aber nur etwa durchs Fenſter in die Erſcheinung treten könnten; und die Fenſter ſind doch wohl vornehmlich zum Hinaus- und nicht zum Hineinſehen in die Gebäude gefügt.

Wie anders das Stoffgebiet des germaniſchen Theaters. Das germaniſche Theater hat ſozuſagen vollſtändig die Erbſchaft des franzöſiſchen angetreten. War es denn nicht das Theater der Scribe, Augier und Dumas, das den Kampf zwiſchen dem zweiten und dritten Stande, zwiſchen Bourgeoiſie und Adel dramatiſch ausgemünzt? Den Übergang des Theaters vom dritten zum vierten Stande aber hat der franzöſiſche Dramatiker lange Zeit ignoriert; er wollte neben dem Vorderhauſe nicht die Welt des Hinterhauſes anerkennen, wollte nicht das Ringen der Armen und Elenden in ſein Programm aufnehmen. Er kämpft immer noch Schulter an Schulter mit dem Bürgerſtande für erworbene und gegen die ererbten *Rechte* an; von einem Kampfe gegen ererbte *Gebrechen*, wie ihn Ibſen in der Tragödie des vierten Standes eröffnet, weiß er nichts. Ibſen hat ja ſo tiefſinnig das *eigentlich* Tragiſche in dem Ringen des Proletariats aufgedeckt, nicht ſowohl den Mangel materieller Mittel, ſondern weit mehr den geiſtigen Defekt, der ſo viel ſchwerer auszugleichen iſt wie jener und ſo viel ſchwerer laſtet, da er zumeiſt auf einer ſeit Generationen wuchernden Vererbung beruht. Dieſe

fortwuchernden Begleiterscheinungen der Armut freilich bekommt der nordische Dichter stärker zu fühlen als die unsrigen, und weniger als diese wiederum die Franzosen, dank einer nach vielen Millionen zählenden selbständigen nnd wohlhabenden Bauernbevölkerung Frankreichs. Und weil man in der Wirklichkeit den Kampf nicht ernst nahm, so war er es auch nicht für das Drama, und kein nennenswertes Talent unter den Schauspieldichtern bemächtigte sich dieses Stoffes.

Die letzte Saison zum allererstenmal zeitigt einen bedeutenderen Versuch auf diesem Gebiete in Frankreich, Mirbeaus Mauvais bergers. „Die schlechten Hirten", das sind die Vertreter des vierten Standes in der Deputiertenkammer, denen allein die Vertrauensseligkeit ihrer Wähler zu einer Rolle im politischen Leben verhilft, die, das Elend der Massen im Munde führend, nur daran denken, sich selbst Stellung und Macht zu verschaffen, die den Arbeiter zu verhängnisvollen, unheilbringenden Thaten reizen, während sie selbst auf Agitationsbanketten schwelgen, die von der Parlamentstribüne herab gemächlich ihre gewohnte Litanei hersagen, während die Arbeiter unter dem Kugelregen der gegen sie aufgebotenen Militärmacht blutend zusammenbrechen. Das sind die Anklagen, die der Führer des Arbeiterstreikes gegen den Abgeordneten laut werden läßt, darum auch lehnt er hartnäckig den Beistand der Parlamentarier ab, die — wie er behauptet — immer noch an dem Mißerfolg einer jeden Lohnbewegung

schuld gewesen. Das Ende der Aktion ist hier dasselbe wie in Hauptmanns „Webern". Mundgerecht aber wird die grause Tragödie dem Franzosen durch das Hineinspielen des politischen Elements, genießbarer durch den trefflichen Dialog, näher gebracht namentlich durch das kraftvolle Auftreten der Frau des Arbeiterführers. Und trotz alledem wird das Stück bei seiner Erstaufführung in der Renaissance von einem Teil der Bourgeoisie, später auch von der Masse mit ungeheurem Lärm abgelehnt. Er aber, der das Wagnis unternommen, er sucht seit fünfzehn Jahren seinen Weg abseits von der großen Heerstraße im Roman wie im Tagesartikel; überall tritt er als mannhafter Kämpe für die Unterdrückten, Schwachen, Verkannten ein; und so scheute er denn auch zuletzt nicht vor einem Vorstoß auf dramatischem Gebiete zurück.

Daß übrigens auch in Frankreich ein Proletariat für die Litteratur sonst existiert, davon zeugen zur Genüge die Romane, zumal diejenigen Zolas. Allein der immer wieder erneuerte Versuch, die so viel gelesenen Erzählungen für die Bühne herzurichten, findet nicht den Beifall des Publikums. Wohl erreichten die von Busnach dramatisierten Romane l'Assommoir, Pot-Bouille, le Ventre de Paris in einem der hauptstädtischen Volkstheater bis an die zweihundert Vorstellungen. Aber wie die erste Aufführung seines Originaldramas „Renée" schmählich scheiterte, so erging es der vielleicht großartigsten Schöpfung des Meisters,

so erging es dem Roman Germinal in dramatischem Gewande. Daß nicht immer gute Romane gute Dramen geben, ist eine oft ausgesprochene und fast ebenso oft auf ihre psychologische und ästhetische Grundlage hin untersuchte Thatsache. Aber auch für ein rein naives Betrachten ist es klar, daß gar vieles, was uns der Naturalismus entgegenbringt, nicht in gleichem Maße wie im Romane in lebendiger Anschauung genossen werden kann. Und der Franzose zumal sieht auf seiner Bühne nicht gern die Bevölkerung der Kellerwohnungen und Dachkammern. Auch die herabgekommensten Gestalten seines Dramas bewegen sich immer noch im gut ausgestatteten Salon, das Laster kleidet sich in die elegantesten Gewänder, die Helden der Alltagsstücke rechnen zumeist mit einer jährlichen Rente von 20000 bis 30000 Franken. Sogar der große Augier sagt einmal: „Für mich ist dieser Zola ein vollkommener Narr. Die Charaktere des dritten Standes sind doch psychologisch weit interessanter als die des vierten, als die Trunkenbolde und groben Naturen, die er uns vorführt."

Besser erging es demnach immerhin den dramatisierten Romanen einer anderen Richtung. Ohnets Schöpfungen, allen voran sein „Maître de Forges", besaßen eine zeitlang auch auf der Bühne die Gunst des Publikums. Von Marcel Prévosts „Demi-Vierges" ist schon die Rede gewesen. Halévy, der dramatische Genosse Meilhacs, hat auch seinem so liebenswürdigen Roman „l'Abbé Constantin" die Bretter erobert

Feuillets „le Sphinx", ein Stück, das in den siebziger Jahren im Théâtre-Français so viel Aufsehen erregte, ist aus einem Roman hervorgegangen; noch heute wirksam ist daneben der schon über vierzig Jahre zählende „Roman d'un jeune homme pauvre", der mehr als sein Schauspiel „Dalila" oder als eines seiner ehemals so zugkräftigen Lustspiele sich die Gunst des Publikums zu erhalten gewußt hat. Erckmann-Chatrians „Ami Fritz" erfreut sich noch immer großer Beliebtheit. Weniger glücklich ist der auf dem Gebiete der Prosaerzählung überhaupt unerreicht dastehende Daudet in seinen dramatischen Schöpfungen „la Lutte pour la vie", l'Obstacle" und „la Menteuse". „Lise Tavernier", „l'Arlésienne" und „Sappho" haben sich in das Gebiet der Oper gerettet. Die Schauspiele Fromont jeune et Risler aîné, Jack, les Rois en exil, Numa Roumestan machen den gleichnamigen Romanen keine Konkurrenz.

Von den modernen Autoren auf dem Gebiete des Romans entzieht sich kaum einer der bekannteren dem Zug zur Bühne und, wenn er sich selbst nicht zu einer Dramatisierung seiner Schöpfungen verstehen mag, so besorgen das andere für ihn. In besonderer Blüte steht ja gegenwärtig sogar die Verwertung dramatisierter wie nicht dramatisierter Romane zu Opern- und Operettentexten. Ja, nicht selten bemächtigen sich zwei oder drei Komponisten des gleichen Textes, wie dies mit Murgers „Vie de Bohème" geschehen.

Wenn ich nun noch nach der Betrachtung all der

verſchiedenen Arten und Unterarten der Schauſpieldichtung auf den Einakter wie auf eine Sonderart eingehe, ſo ſpricht meiner Meinung nach dafür mehr als ein gewichtiger Grund. Man pflegt ja bei uns von der Gattung der Einakter ziemlich geringſchätzig zu ſprechen, und, unbeſchadet einiger rühmlicher Ausnahmen von Goethe bis auf Fulda, denkt man ſich unter dieſer Bezeichnung zumeiſt das obligate dramatiſche Opfer, das unſere Polterabende und Hochzeiten in guten Häuſern erheiſchen. Die deutſchen Theaterleitungen lieben den Einakter nicht, und das deutſche Theaterpublikum liebt ihn auch nicht. Drei Einakter den Abend hintereinander — und weniger zu bieten, iſt einer Durchſchnittsbühne doch wohl nicht erlaubt — das iſt für den Hörer ein höchſt zweifelhafter Genuß. Ein Effekt verdrängt da den anderen, und man nimmt nichts Rechtes mit nach Haus. Die Einheit der Handlung, die man für das Theaterſtück verlangt, man verlangt ſie im Grunde genommen für den Zeitraum des üblichen Theaterabends; man will, erfüllt von einem einheitlichen Eindruck, den Muſentempel verlaſſen, und einheitlich iſt der Eindruck, den die Trilogie „Teja“, „Fritzchen“ und „Das ewig Männliche“ bei uns hinterläßt, auch nicht, ſo wenig wie von einem ſolchen bei Paillerons „Mieux vaut douceur“, „Et violence“ die Rede ſein kann. Gern mag man den Einakter nur allenfalls als Zugabe zu einem den Abend füllenden Stücke hinnehmen, und genau in dieſem Sinne fügen

mehrere Pariser Theater, fügt besonders die Comédie française ein solches Miniaturdrama alltäglich seinem Spielplane ein. Doch trotz ihrer untergeordneten Stellung birgt diese Litteraturgattung in Frankreich eine ganze Reihe wahrer Perlen, wohl schon aus dem einzigen Grunde, weil sie einen ständigen, festen, an jedem Abende sich von neuem behauptenden Platz im Repertoire einnimmt. Dichter allerersten Ranges versuchen sich oft und gern in der Komposition des Einakters, und unter den Besten einige haben fast ausschließlich diese Gattung kultiviert, ich erinnere nur an Octave Feuillet und an Alfred de Mussets so überaus zierliche Comédie-Proverbes.

Mit Vorliebe präsentiert sich der Einakter in poetischem Gewande, und gerade da hat der Alexandriner auch seine schönste Seite zu zeigen verstanden. Daß dieser Universalvers der Franzosen nicht notwendig die bei der Tragödie gerügten maßlos langen Tiraden herbeiführt, beweist uns das französische Lustspiel überhaupt. Zwar sind auch Molières Verskomödien nicht frei von unnatürlich gedehnten Reden, und wenn er sie gleich, ganz anders als die Tragiker, mit einer bewundernswerten Menge der herrlichsten Sentenzen auszustatten weiß, bergen diese bis an die sechzig Verse zählenden, bekanntlich stets in fast unbewegt aufrechter Haltung vorgebrachten Betrachtungen oder Beweisführungen doch ein dem Drama fremdes Element in sich. Aber auch bei ihm macht sich schon eine durch häufige An-

wendung von Stichomythien (wir könnten vielleicht ſagen: Zeilenreden) und durch öftere Einfügung von Kurzverſen herbeigeführte Abwechslung angenehm bemerkbar. Noch weit erfreulicher geſtaltet ſich dann das Versluſtſpiel in neuerer Zeit, nachdem der Alexandriner durch die ſo rückſichtslos reformierende Hand der Romantiker hindurchgegangen iſt und namentlich in den Parnaſſiens ſeine unübertroffenen Meiſter gefunden hat. Für uns freilich, deren natürliches, durch eigene und durch die altklaſſiſchen Dichtungen genährtes Bedürfnis an den irregulären, ſpringenden Rhythmen des franzöſiſchen Verſes ohnehin nur ſchwer Befriedigung findet, für uns war es ganz beſonders verhängnisvoll, daß die deutſche Dichtung im vorigen Jahrhundert durch eine völlig verfehlte Nachbildung des Alexandriners der falſchen Auffaſſung dieſes Verſes noch Vorſchub leiſtete. Daß der Franzoſe für den Rhythmus des Alexandriners, daß er beſonders für die Reinheit und den Reichtum des Reimes ein außerordentlich feines Gehör hat, daß ihm der mit jedem Zeilenpaar regelmäßig wechſelnde männliche und weibliche Verscharakter trotz der Länge der Verſe doch eine Art Abwechslung bietet, die ſein Ohr unbedingt verlangt, Zug um Zug erwartet und aufs tiefſte empfindet, das nachzufühlen gelingt uns in der Regel erſt ganz allmählich. Und erſt wer von uns, durch günſtige Umſtände unterſtützt, ſich ſoweit durchgerungen, wird es dem Alexandriner zugeſtehen, daß er gleich anderen verkannten Größen

von ſich ſagt: „Wahrlich, auch ich bin beſſer als mein Ruf“.

Und nun ſind es wiederum gerade dieſe in Alexandrinern verfaßten Luſtſpiele, zumal aber die Einakter, durch die das griechiſche Altertum mit all ſeinen hiſtoriſchen, mythologiſchen, kulturgeſchichtlichen Beziehungen in der franzöſiſchen Litteratur ſich lebendig erhält. Friſch vom Collège weg ſtürzt ſich der junge Dichter zumeiſt in das Versdrama hinein, und, wie ihn in der Tragödie vielleicht die Unkenntnis und Verachtung aller anderen Litteraturen noch immer ſeinem griechiſchen Kunſtideal nachjagen läßt, ſo hier die Unkenntnis der ihn umgebenden Welt den althelleniſchen Göttern und Menſchen. Augiers beide Erſtlingsſtücke, das zweiaktige Luſtſpiel „la Ciguë“ (der Schierlingsbecher) und der Einakter „le Joueur de flûte“, Félix Pyats „Diogène“, Paillerons „le Parasite“, Lemaîtres ſchon genannte „Bonne Hélène“, Théodore de Banvilles „Socrate et sa Femme“ — um hier nur die bekannteren zu erwähnen — ſpielen auf klaſſiſchem Boden. Ja, die eigene Vertrautheit mit der Welt der Griechen und Römer verführt die Dichter, dem Publikum das Verſtändnis dermaßen fernliegender mythologiſcher Anſpielungen und fremdartiger Wortgebilde zuzumuten, wie ſie auch in Frankreich nur bei dem Fachmanne vorauszuſetzen iſt. Aber neben ſolch wunderlichen Blüten, zu denen noch in jüngſter Zeit Villeherué mit ſeiner Lysistrata einen ganz eigenartigen Beitrag geliefert

hat, zeitigte doch die Einwirkung des Griechentums die lieblichſten Schöpfungen, und es wäre ein Studium höchſt erfreulicher Art, das ſich etwa dieſes Sondergenre zum Gegenſtand ausſuchte, weit erfreulicher jedenfalls als die Betrachtung der nach griechiſchem Muſter geſtalteten Tragödie.

Und wenn es in jüngſter Zeit ſo ſcheinen will, als ob man in Deutſchland von der franzöſiſchen Luſtſpiellitteratur ſich abwendet, von einer Luſtſpiellitteratur, die als Kopie des wirklichen Lebens nicht wirken kann, wo man dieſes Leben ſelbſt nicht kennt und nicht begreift, und wenn man im eigenen Lande Vorgeſchritteneres und zugleich Gediegeneres zu haben ſich rühmt, auf den franzöſiſchen Einakter dürfte man immer noch mit Nutzen zurückgreifen. Hier zeigt ſich die echt franzöſiſche Kunſt der Cauſerie in ihrer höchſten Vollendung, wie bei Muſſet und Pailleron; hier hat das hiſtoriſche und litterariſche Drama ſich am ſchönſten entwickelt, in dieſem Rahmen haben Märchen- und Puppendrama ihre reichſten Blüten getrieben; hier iſt ſogar das modern-ſoziale Problem in Frankreich am zeitigſten hervorgetreten, wie in den am Vorabend des ſiebziger Krieges aufgeführten Ouvriers von Eugène Manuel.

Möge denn hier zum Schluß noch die Analyſe grade eines ſolchen Einakters von der griechiſchen Gattung Platz finden, eines Schauſpiels von ganz modernem Charakter, in das nur, da der Konflikt nach Hellas verlegt iſt, die dort geltenden Verhältniſſe und Vorſtellungen hineinſpielen.

Es handelt ſich um das an der Comédie française eine ganze Saiſon hindurch faſt Abend für Abend gegebene Stück „le Faune“ von Georges Lefèvre. „Der Schäfer Daphnis liebt die Schäferin Amaryllis. Einer Verbindung fürs Leben tritt jedoch der greiſe Vormund Damoetas entgegen, der als Prieſter des Zeus ein Orakel dieſes Gottes erheuchelt, des Inhalts, daß Amaryllis ihm zur Frau beſtimmt ſei. Der Faun, der in ſeinem Haine die Klage der Liebenden über den verhängnisvollen Götterſpruch hört, nimmt ſich ihrer an, entlarvt den Betrüger und bringt Schäfer und Schäferin zum gewünſchten Ziele.“ Das Ganze ſpielt ſich in einem Haine bei Athen ab.

Man ſieht, die Erfindung iſt nicht weit her, und auch die Verwicklung iſt nicht dazu angethan, ein beſonderes Intereſſe hervorzurufen. Aber freilich, welch herrliche Sprache, welch wunderbare Versgeſtaltung, welch köſtlicher Schmelz iſt über das einfache Gewebe geſponnen! Welch friſcher Hauch von Wald und Au, welch kräftiger Duft von Feld- und Wieſenblumen! Welch feiner Humor durchſtrömt die Dichtung, endlich welch merkwürdige Miſchung griechiſcher Bilder und moderner Vorſtellungen. Nicht die Art, wie die Liebenden einander finden, iſt ſchließlich das, was dem Stücke die Teilnahme der Hörer ſichert, ſondern die überlegene Beredtſamkeit des Dichters, mit der er die beiden jungen, noch bildungsfähigen Hellenen von der Verehrung der Götter zur Verehrung der Natur zurückführen läßt.

Allein, was nützt alle Umſchreibung, wo die Form das Beſte iſt. Von einer Vorführung des Originals aber ſehe ich ab, denn ich möchte nicht für die Glücklichen, denen das Stück in Paris ſelbſt zu ſehen vergönnt ſein ſollte, mit den Schauſpielern der Comédie française in Konkurrenz zu treten ſcheinen. Ich greife ſomit zur Überſetzung, und, wenn ich den Alexandriner natürlich preisgebe, nehme ich doch den Zierrat des Reimes gern hinüber.

So hören Sie denn ein paar kurze Proben: Daphnis, der arme Hirt, außer ſich über das ihm mitgeteilte Orakel, das angeblich dem alten Prieſter Damoetas die Geliebte zuſpricht, macht den Greis auf ſeine Gebrechlichkeit aufmerkſam, worauf Damoetas:

O, ich hab' Kraft; und dir zum Trotz beharr'
Bei des Orakels Ausſpruch ich.

Daphnis.

Du Narr!
Dies alt' Gemäuer dort zählt Löcher nicht
Soviel als Runzeln zeigt dein Angeſicht;
Schwer fänd' man einen Bock in meiner Herde
Mit ſo vollendet echter Bocksgebärde
Wie deine Fratze; deines Schädels Glätte
Glänzt mit Hoplitenhelmen um die Wette.
Kein Zahn iſt mehr zu ſchaun; dein Riechorgan
Drängt dein ergrautes Kinn faſt aus der Bahn.
Und du erkühnſt dich, (auf die Geliebte weiſend) dieſe junge Blüte
Dies Tagsgeſtirn, dies duft'ge, lichtdurchglühte,
Dies hehre Weſen, dieſe Himmelsgabe
An dich zu feſſeln, der ſo nah' dem Grabe — —

Doch halt! der Zorn des Zeus — jetzt fällt mir's ein
Er trifft nicht mich, — du ſollſt das Opfer ſein.
Man wird dir thun, wie Kypris that dem Schmied;
Drum mach' dich fort! — Den Obolos nimm mit,
Den du dem Fährmann nach dem Orkus ſchuldeſt,
Soll er dich ſchnell befördern, — eh' du duldeſt,
Was deiner in der Ehe wartet.

Als ſich dann Damoetas, völlig unbeirrt durch dieſe Worte, entfernt hat, klagen die Liebenden ſich gegenſeitig ihren Kummer, und Daphnis zumal grollt mit ſeiner Dürftigkeit und gegen die Macht des Prieſters, die dieſem vermutlich die Gunſt des Gottes verſchafft habe. Da erſcheint der Faun und bemüht ſich, dem troſtloſen Pärchen vorerſt den Orakelſpruch an ſich verdächtig zu machen. Daphnis aber hält an ſeinem Glauben feſt und zählt dem Faun ſchließlich all die fürchterlichen Strafen auf, die ihn im Falle des Ungehorſams in der Unterwelt erwarten dürften, und er endet mit dem verzweifelten Ausruf:

Ach, gäb's doch keine Götter!

Faun.

Die giebt's, verlaß dich drauf! und keinem Spötter,
Und wär's der ſchlauſte, glückt's, ſie abzuthun.
Doch die ihr meint, die laßt mir jetzt nur ruhn!
Die mein' ich nicht, die leugn' ich immerdar;
Die Gottheit aber, die da iſt und war
Und ewig ſein wird, ſie, die niemals trügt
Und nicht durch dunkle Sprüche euch belügt,
Die Gottheit, deren Ruf mit Allgewalt
An tauſend Orten euch entgegenſchallt,

Aus Zephyrs Säuſeln wie aus Sturmes Toben,
Aus Gäas Schoß wie vom Gewölk da droben;
Die Gottheit, der ihr lauſcht, wo an den Bäumen
Das Laub ſich regt, wo Wieſenbäche ſchäumen,
Wo an des Meeres Bord die Brandung toſt,
Und wo der Bien' Geſumm die Blum' umkoſt,
Die Gottheit mein' ich. Sie iſt überall,
Wohin ihr blickt. — Die Sterne ohne Zahl
Sind dieſer Gottheit Augen; ihr Geſicht
Der weite Horizont; der Sonne Licht
Ihr Tempel. Und vor ihr iſt Arm und Reich,
Vor ihr der Niedrigſte dem Höchſten gleich;
Ihr Nächſtenliebe oberſtes Gebot;
Und Zuſpruch, Troſt und Hilfe in der Not
Sind die Verkünder ihres Glaubens. Drum
Empfehl' ich dieſe Gottheit euch.

Amaryllis.

Warum
Indes, o Faun, verſchweigſt du uns den Namen.

Daphnis.

Ja ſag', warum in aller Welt bekamen
Wir denn bisher gar nichts von ihr zu hören? —
Nenn' ſie nur ſchnell! Ich möchte ſie beſchwören,
Daß ſie, die du ſo gütig uns geſchildert,
Den Zorn des Zeus durch gnäd'ge Fürſprach mildert.
Ihr wird er dieſe Bitte doch gewähren.

Faun.

Wahrhaftig! 's iſt nicht leicht, euch zu belehren. — —
Was ſoll wohl meiner Gottheit je gemein
Mit einem eurer Lügengötter ſein? —
Was thut denn dieſer Zeus, um euch zu ſchrecken?

Was iſt er denn, um ſolche Furcht zu wecken?
Ein Truggeſpinnſt, euch vorirrlichteriert,
Das nichts vermag, weil es nicht exiſtiert;
Ein Popanz, den ihr ſelbſt euch aufgeſtellt
Und den nur eure Phantaſie erhält
Gleich all den anderen Göttern. Wahrlich, hört!
Ich bin's, der hier bei dieſem Lenz euch ſchwört,
Bei dieſes Himmels Blau, beim hehren Schatten
Der Buchen dort auf jenen ſaft'gen Matten,
Die ſchon die Keime künft'ger Nahrung zeigen;
Ich ſchwör's beim Glanz des Tags, der Nächte Schweigen:
Von euren Göttern exiſtieret keiner,
Ich muß es wiſſen, denn ich bin ja einer.

Derartige Schöpfungen wahrlich dürften wohl auch bei uns auf ein willig Ohr rechnen können.

Verlag der Rengerschen Buchhandlung in Leipzig:

Barth, Dr. Hans. Crispi. Ein Lebensbild. Mit 2 Porträts. 2. Aufl. VIII u. 198 S. Preis brosch. M. 3.—, in Halbfranz geb. M. 4.—.

— **Unter südlichem Himmel.** Bilder aus dem Orient und aus Italien. VIII u. 218 S. Preis brosch. M. 2.—, eleg. geb. M. 3.—.

— **Türke, wehre Dich!** Zwei Teile in einem Bande. IV und 276 S. Preis brosch. M. 3.—.

I. Teil. **Der achte Kreuzzug.** Inhalt: Die Genesis der Türkenhetze. — Die armenischen Greuel. — Die Lepsiade. — Die Blutschuld Englands. — Aufstand, nicht Massacres. — Die Emeute und ihre Unterdrückung. — Die Verbrechergalerie des Hintschak. — Der Humbug der Konsularberichte. — Die Lage der Armenier in der Türkei. — Der Kretische Schwindel. — Die Preßlügen-„Industrie". — Der filhellenische Massenrausch. — Garibaldi jun. — Solons Enkel. — Die Thessalische Farce. — Englische Politik. — Eine Blütenlese christlicher Greuel.

II. Teil. **Die Türken als Kulturvolk.** Inhalt: Das Volk der Toleranz. — Die Christen im türkischen Reiche. — Der türkische Volkscharakter. — Islam und Sittlichkeit. — Der türkische Bauer: der Kern der Nation. — Die Kulturbethätigung der Ottomanen. — „Sklaverei"-Demokratie. — Die moderne Türkin. — Die türkische Litteratur. — Türkisches Unterrichtswesen. — Die türkische Armee. — Die Reform. — Die Fortschritte in der Türkei. — Sultan Abdul Hamid und das nationale Erwachen. — Ergo.

Behrend, Otto. Sigfrid. Ein altnordisches Heldengedicht. 250 Seiten groß 8°. Preis brosch. M. 4.—, elegant geb. M. 5.—.

Kohl, Dr. Horst. Fürst Bismarck. Regesten zu einer wissenschaftlichen Biographie des Ersten Deutschen Reichskanzlers. 2 Bde. grofs Lex.-Oktav. Preis brosch. M. 40.—, in Halbleder geb. M. 45.—.

I. Band. 1815—1871. Brosch. M. 18.—, in Halbldr. geb. M. 20.—.

II. Band. 1871—1890. Brosch. M. 22.—, in Halbldr. geb. M. 25.—.